7

B iii 4 1 7

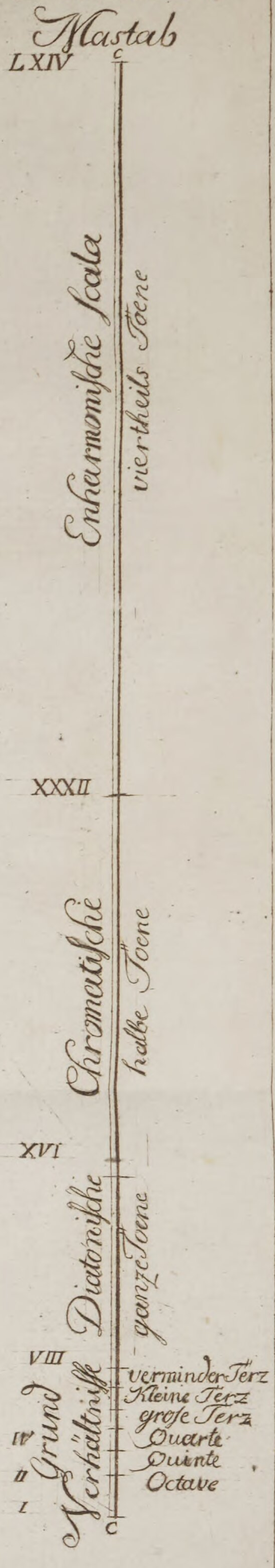
3708

7

no

Intervallen Tafel der Natürlichen Tonleiter.

64	c
63	hsss
62	hss
61	hs
60	h
59	bsss
58	bss
57	bs
56	b
55	asss
54	ass
53	as
52	a
51	gsss
50	gss
49	gs
48	g
47	fsss
46	fss
45	fs
44	f
43	esss
42	ess
41	es
40	e
39	dsss
38	dss
37	ds
36	d
35	csss
34	css
33	cs
32	c
31	hss
30	h
29	bss
28	b
27	ass
26	a
25	gss
24	g
23	fss
22	f
21	ess
20	e
19	dss
18	d
17	css
16	c
15	h
14	b
13	a
12	g
11	f
10	e
9	d
8	c
7	b
6	g
5	e
4	c
3	g
2	c
1	c



Unterſuchungen
über den
Urſprung der Harmonie
und
ihre allmählige Ausbildung.

Von
F. H. von Dalberg.

Natura ducimur ad modos.

Quintilian.

Mit Kupfern.

Erfurt,
im Verlag bey Beyer und Maring.
1800.

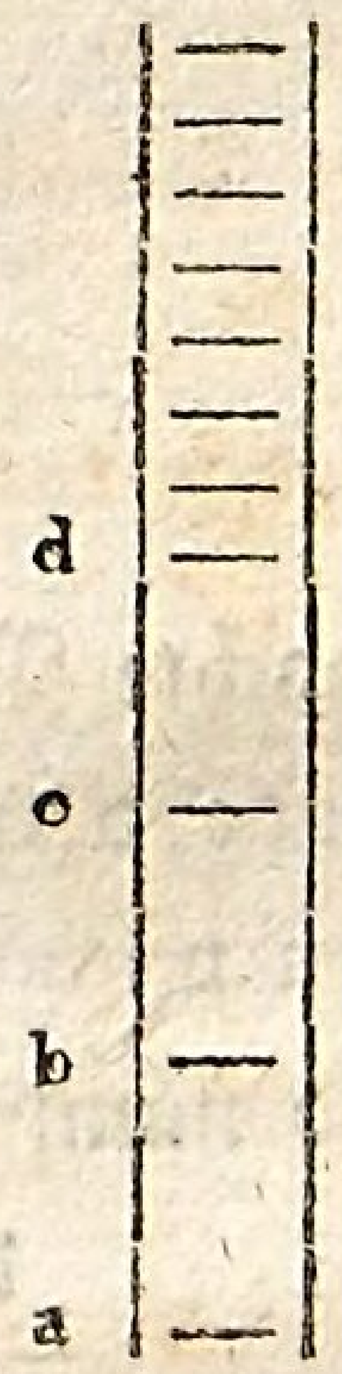
Einleitung.

Verſchiedene vor mehreren Jahren gemachte Verſuche, den Ton einer Metal-Saite durch Glasſtäbe zu entlocken *), führten mich auf ein neues unerwartetes Reſultat; Ich fand nämlich: daß

*) hier ſind in kurzem meine hierüber gemachte Erfahrungen, deren nähere Beſchreibung man in der leipziger Muſikaliſchen Zeitung November 1799. 6. 7. u. 8ten Stück leſen kann: II. Die Entdeckung des Herrn Doktor Quandts, welche derſelbe im Januarsſtück des Modejournals vom Jahr 1791 mitgetheilt hat, daß dünne Glasſtäbe ohngefehr 10 oder 12 Zoll lang, auf Klavierſaiten geſezt, mit der einen Hand feſtgehalten, und mit der andern, vermittelſt eines naßgemachten Fingers, geſtrichen, einen ſchönen Ton geben, ſchien mir ſo neu und intereſſant, daß ich ſogleich Verſuche darüber anſtellte. Ich fand den Ton wirklich ſehr ſchön, und deſto voller, je tiefer die Saite iſt. Nach wenigen Verſuchen, die ich an meinem Klavier, einem Steiniſchen Flügel, von 5 Schuh Länge, machte, fand ich:

daß nebſt dem Grundton die harmoniſchen Nebentöne beſonders die Verhältniſſe 1. 2. 3. 4. 5. 6. und deren Verdopplung ſich leicht und vernehmlich aus derſelben Saite hervorlocken ließen, dies ſchien mir eine ſchöne Beſtätigung der akuſtiſchen Erfahrung: daß jeder Ton nicht allein den Drey-

klang



A) daß der Grundton am leichteſten am äuſern der Saite entgegengeſezten Rande a. des Glasſtabes hervorkomme; etwas weiter unter b. liegt die Octave; gegen die Mitte c. die Quinte; bei d. beſonders, wenn man etwas leichte ſtreicht, die decime und duodecime.

B) auf dieſe Weiſe kann man auf einer Saite alle Töne der Octave in der harmoniſchen Progreſſion $1, \frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{1}{4}, \frac{1}{5}, \frac{1}{6}, \frac{1}{7}, \frac{1}{8}$, hervorbringen; indeſſen ſind die Töne, welche über die Verhältniſſe der 8ve 5te und 3te (die Töne $\frac{1}{7}$ und $\frac{1}{8}$ mit einbegriffen) gehen, nur mit Mühe, und ſelten rein herauszubringen.

C) Dagegen fand ich: daß nebſt dem Grundtone faſt immer die verwandten harmoniſchen Töne 12 und 17 oder Terz und Quinte mitklingen, ſo daß jeder Ton ein vollkommener Dreyklang iſt.

D) Oft tönt die Quinte, die Terzie, die Octave, auch bisweilen die zweite 8ve allein je nachdem man ſtärker oder ſchwächer in die Mitte oder am Ende des Glasſtabes ſtreicht; wenn man ganz leiſe auf der Taſte auf und abfährt, ſo ſchweben die harmoniſchen Töne in ſanften Miſchungen, die mit dem Harpeggiren Aehnlichkeit haben, in einander.

klang und deſſen Verdopplungen enthalte, ſondern das Prinzip ſeiner ganzen Tonfolge ſey; das heißt: daß die vibrirende Saite die Kraft beſitze, nebſt dem Grundton ihre harmoniſche Intervallen-Reihe ſucceſſiv zu erregen.

Von

E) Die Octave kömmt leichter hervor, als der Grundton; vermuthlich: weil, da derſelbe die geringſte Vibration der Saite erfordert, und am Ende des Glasſtabes liegt, man leicht mit dem Finger zu hart aufdrückt, und die Octave ſtatt des wahren Grundtons anſchlägt.

F) Die Länge der Glasſtäbe kann für eine Saite wie für die andere ſein, der Ton bleibt derſelbe, und ſie brauchen nicht verhältnismäßig kürzer zu werden, je höher der Ton iſt.

G) Baßſaiten tönen ſehr leicht, dagegen alle Diskantſaiten, die höher als das untere Diskant c. liegen, nur mit Mühe. Die obern Töne haben etwas ſchreiendes, ſind ſchwach, und laſſen ſelten harmoniſche Töne mit hören. Der Ton wird nun auf folgende Weiſe hervorgebracht.

a. Die Glasſtäbe müſſen rein ſein, und mit einem naßgemachten Schwamm zuerſt benezt werden.

b. Der Ton ſpricht ſehr leicht an, wenn man nur leiſe mit dem unterm Theile eines Fingers auf der Glastaſte auf und abreibt; man muß dabei mit der andern Hand die Glastaſte ſo lange feſthalten, als der Ton vibrirt, weil ſie ſonſt leicht, an der Saite auf und abwankt, wodurch ein widerwärtiges Geſchwirr entſteht.

c. Der Grundton liegt, wie ſchon geſagt worden, am äußerſten Ende der Glastaſte, jedoch ſchwächer, und ſchwerer hervorzubringen, als ſeine 8, 3, 5, oder das Verhältnis $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, u. ſ. w.

d. Ge-

Von dieſer Thatſache ausgehend erforſchte ich — nicht ſowohl die Kunſt, (die ſo oft täuſcht) als die Natur welche untrüglich iſt; und dieſe belehrte mich, daß die Grundeigenſchaft der Tonfähigen Körper, nemlich: ihre Erregbarkeit und Vibrirung (oscillation), die wahre Seele, das eigentliche Lebensprinzip aller Muſik und alles Wohlklanges ſey, 2) daß die ſchönen und angenehmen Verhältniſſe bis auf die Zahl VI. vom Grundton an gehen *); daß 3) Har-

d. Gewöhnlich und am leichteſten erklingen die harmoniſchen Saiten zuſammen, auch ſcheint dieſe harmoniſche Bebung die eigentliche Natur dieſes Inſtruments zu ſein: denn man kann den harmoniſchen Dreyklang nebſt der 10 und 12 mit wenig Mühe in ſeiner größten Stärke und Reinheit hervorbringen.

e. Der Ton — einzeln — kann ſchwach, anwachſend, bebend, zitternd, (tremulando) hervorgebracht werden, je nachdem man ſchwach oder ſtark, langſam oder geſchwind über die Glastaſte weggleitet.

*) und nicht weiter; denn 7 oder der Ton zwiſchen A und B, iſt (wenn gleich nicht ganz diſſonirend) doch wenigſtens als die Grenze der harmoniſchen Verhältniſſe, als Uebergang zur Diſſonanz anzuſehen. Durch Glasſtäbe läßt ſich dieſer Ton — beſonders einer tiefen Baßſaite ſehr ſchön und deutlich entlocken. Tartini hatte Recht ihn die Conſonirende Septime zu nennen (und wie Kirnberger und Euler) zu wünſchen, daß Er in unſer Syſtem aufgenommen werde. Aus Erfahrung kann Ich izt ſagen, daß er in Verbindung mit dem 3 Klang $\frac{c}{2}$ $\frac{g}{3}$ $\frac{e}{5}$ oder deſſen verkleinerten Verhältniſſe $\frac{c}{4}$ $\frac{e}{5}$ $\frac{g}{6}$ $\frac{b}{7}$ eine herrliche Wirkung

3) Harmonie und Disharmonie durch die leichteren oder ſchwereren Luftſchwingungen und dem ſchwächeren oder ſtärkeren Grad ihrer Wirkung auf das Ohr entſtehe; daß aber 4) dieſe Schwingungen nicht ohne Zeitmaaß, daß heißt ſchnellere oder langſamere Bewegung denkbar ſind; mithin 5) Melodie, Harmonie und Rhythmus nicht ſowohl als von einander unabhängige Eigenſchaften; vielmehr als Modificationen derſelben Grundkraft zu betrachten ſeyen, die (je nachdem ſich dieſelbe äußert) die Töne bald ſucceſſiv bald zuſammen in conſonirenden oder diſſonirenden Akkorden hören laſſen.

Hieraus folgt; daß die vibrirende Saite das erſte Prinzip der Harmonie und des aus ihr entſtehenden Geſanges ſey. Durch die Erregung des Tonfähigen Körpers entwickelt ſich die natürliche Ton-

kung macht, obſchon Er freylich dem Gefühl das reine beruhigende Vergnügen des einfachen Dreyklangs nicht gewährt; ſein unterſcheidender Karakter — ſcheint Zweifel — Unentſcheidung — Verwunderung, Erſtaunen zu ſeyn, Er mißfällt nicht, und gleichwol erregt Er den Wunſch eines folgenden Wohlklangs.

II. Die Natur ſelbſt, (ſagt Heinſe und Sömmering vortreflich in Hildegard von Hohenthal II Th. S. 36.) hat das Ohr des Menſchen ſo harmoniſch geformt, daß die Bogengänge des Labyrinths gerad' in den Verhältniſſen der Hauptkonſonanzen ſind — nemlich der 8tav, reinen Quinte, und groſen Terz — 2, 3, 5.

Tonleiter gleichſam von Selbſt und dieſe bildet die einfachen aber mannigfaltigen Elemente der Harmonie; Es giebt nur einen Haupt-Grund-Akkord — nemlich: den reinen conſonirenden (Dreiklang); und einen zuſammengeſezteren diſſonirenden *), der als ein Ruf, des Bedürfniſſes und Mangels — die conſonirenden Akkorde hervorlockt, und ſie durch Contraſte deſto gefälliger macht; — So will es die Natur — Mannichfaltigkeit in der Einheit iſt das Haupt-Geſez der Muſik, als äſthätiſcher Kunſt. Alle ihre Vorſchriften laſſen ſich auf dieſes harmoniſche Prinzip zurückführen und daraus herleiten.

Die auf dem Titelkupfer befindliche Intervallen-Tafel zeigt die arithmetiſche Tonfolge der Natur Scala vom Grundtone 1 bis zur Zahl 64 dem letzten Enharmoniſchen Gliede. Da dieſelbe Progreſſiv iſt, und in vermindertem Verhältniſſe aufſteigt **), ſo

*) alle übrige Tonverbindungen ſind nur Veränderungen — Modificationen — dieſer beiden Grundverhalte.

**) das heiſt: die Tonverhältniſſe werden enger, die Töne höher nach Masgabe, als die Schwingungen einer Saite zunehmen und ſchneller vibriren. Vermöge dieſes akuſtiſchen Geſetzes entwickelt ſich an jeder elaſtiſchen Saite, wenn ſie erregt wird, eine Tonfolge, welche man die natürliche nennt; weil nebſt dem Grundtone, alle mit ihm verwandte harmoniſche Nebenklänge, oder aliquot-Theile ſucceſſive erregt werden, und ſo ſchnell erklingen, daß ſie mit ihrem Grundton nur ein harmoniſches Ganze bilden.

ſo hat man ihre Tonreihe in der Form einer ſchmalen Pyramide abgebildet. Die Intervallen entwicklen ſich auf derſelben in einer Stuffenfolge von VI. Octaven, deren Verhältniſſe durch die in der einen Columne befindlichen Zahlen ausgedrückt werden; die gegenüberſtehende Buchſtaben, bezeichnen ihre Namen; die Zahlen am Masſtabe der Pyramide hingegen, die Octavenfolge nach der geometriſchen Progreſſion 2, 4. 8. 16. u. ſ. w.

Eine jede dieſer Octavenreihen iſt als ein ſelbſtſtändiges, jedoch mit dem Grundtone zuſammenhängendes, aus ihm entſprungenes Tonſyſtem anzuſehen, deren einzelne Klänge ihre natürliche Stimmung beybehalten, und nicht wie jene der künſtlichen oder abgeleiteten Tonleitern der Temperatur unterworfen ſind *). Die Colorirung dieſer

*) Die Temperatur iſt nicht in der Natur gegründet, ſie iſt ein Produkt der Kunſt, des Bedürfniſſes und der mangelhaften Einrichtung unſerer Inſtrumente; I. „C'est une Altération — ſagt Rouſſeau, que l'art a cauſé a l'harmonie, faute d'avoïr ſçu mieux faire; les harmoniques d'une Corde ne nous donnent point de Quinte temperée; et la mécanique du tempèrament introduit dans la modulation des tons ſi durs, p. E. le Ré et le Sol dieſe, qu'ils ne ſont pas ſupportables à l'oreil; de plus; les altérations cauſées par les differens tons, ne ſont point pratiqués par la voix; la nature nous apprend à moduler ſur tous les tons pré-

ſer Tafel iſt nicht — wie etwa das Farben-Clavier des Pater Caſtels als ein eigentliches Analogon von Tönen zu betrachten; Sie beziehet ſich blos auf die abnehmenden Verhältniſſe oder Degradation der Intervallen. Man hat ſich hiezu der 3 Hauptfarben Blau, Roth und Gelb bedient; die vier blaue Nuancen bezeichnen als Grund- und Schattenfarbe die harmoniſchen Grundverhältniſſe $\frac{c}{1}$ $\frac{e}{2}$ $\frac{g}{3}$ $\frac{c}{4}$ das iſt, Prim- 8tave Quint- und Quarte oder Doppel-Octave. Der Uebergang vom Blau zum reinen Roth-Violet enthält die zwo Haupt- und Grund-Akkorde: $\frac{c}{4}$ $\frac{e}{5}$ $\frac{g}{6}$ oder den harmoniſchen Dreiklang, und $\frac{e}{5}$ $\frac{g}{6}$ $\frac{b}{7}$ $\frac{c}{8}$ oder das erſte diſſonirende Verhältniß; Roth die Farbe der Lebenskraft und Wärme bezeichnet die harmoniſchen Mittel-Verhältniſſe von 8 bis 32, welche die Diatoniſchen und Chomatiſchen Scalen enthalten, worinn vorzüglich der Reitz und die Schönheit des Geſanges zu ſuchen; Gelb oder Lichtfarbe bezeichnet die ſcharfen ſchneidenden $\frac{1}{4}$ Töne der enharmoniſchen Tonleiter. — Bis zu dem engern Ton-Verhältniſſe des Diacommatiſchen Geſchlechts von 80 zu 81, und weiter hinauf,

hat

préciſément dans toute la juſteſſe des Intervalles; les voix conduites par elle le pratiquent exactement.

F. J. Rouſſeau Eſſay ſur la muſique moderne p. 95.

hat man dieſe Scale nicht verfolgt, weil Klänge, welche ſich über die Enharmoniſchen Viertheils-Töne erheben, in der praktiſchen Muſik von wenigem Nutzen ſind, und das feinfühlende Gehör der Griechen ſelbſt ſolche Tonverhältniſſe verwarf.

Pythagoras, der ſeine Klanglehre auf die einfachen Zahlverhältniſſe 1. 2. 3. 4. und 36 oder das bei den Pythagoräern ſo heilige Tetractys gründete — ſah die Nothwendigkeit ein, der Tonfolge beſtimmte Grenzen zu geben; darum ſezte er zwiſchen der Zahl 6 und 12 $\frac{d}{8:9}$ oder den Ton; zwiſchen 16 und 18 $\frac{cis}{17}$ den halben Ton — zwiſchen 34 und 36 $\frac{csss}{35}$ den $\frac{1}{4}$ Ton; weiter gieng Er nicht; weil in der That der $\frac{1}{4}$ Ton die praktiſche Grenze des Gehörs iſt.

Vergleicht man die Tonlehre des Samiſchen Weltweiſen mit jener Stammtafel der Intervallen ſo erhellet, daß von allen Syſtemen das ſeinige der Natur am gemäßeſten war, weil es ſich:

1) auf reine Prinzipien gründet,
2) am wenigſten Willkühr geſtattet, folglich am zuſammenhängendſten iſt.

Alles war bei ihm auf die einfachen Grundverhältniſſe 1. 2. 3. 4. und deren Verbindung bis auf 36 gegründet; daß dieſes Quaternarium den Pythagoräern zum harmoniſchen Canon gedient habe, ſagt

ſagt nicht allein Plutarch de Principiis et quaternario in Placitis Philoſophorum lib. I. item de Iſide et Oſiride; — de muſica p. 269. Edit. 1552 ſondern auch Theon von Smirna ausdrücklich: II Diviſio Canonis, id eſt: Regula ſit per quaternionem in Decade; et conſtat Unitate, Binario, Ternario, et quaternario. ſ. Theonis Smyrnaes mathematica. Cap. de Diviſione Canonis. Edit. Paris 1644. p. 136. auch war ihnen dieſe Zahl ſo heilig, daß Sie die Eidesformel ihres geheimen Bundes ward, wie nicht allein Plutarch in Placitis Philoſophorum C. III. ſondern auch Meurſius in Denario Pythag. C. 6. ſagt. Beide beſchreiben dieſe Eidesformel mit denſelben Worten:

Perqui noſtrae animae, tribuit tibi juro Quaternum,
Naturae Fontem aeternae Radice revinctum.

Ueberhaupt verdiente das pythagoräiſche Tonſyſtem eine nähere Beleuchtung, und mehr Achtung als man ihm bisher vergönnte. — Sollte gegenwärtiger Verſuch, deſſen Zweck die Erforſchung des Urſprungs und der Grundprincipien der Harmonie iſt, den Beifall der Kenner erhalten, ſo würde eine kritiſche Darſtellung der pythagoräiſchen Tonlehre und ihres Einfluſſes auf ſpätere Syſteme, der Gegenſtand einer folgenden Unterſuchung werden.

Unter-

Unterſuchungen
über den
Urſprung der Harmonie
und
ihre allmähliche Ausbildung.

(Eine Vorleſung in der Akademie nützlicher Wiſſenſchaften zu Erfurt vom 2ten November 1799.)

L'harmonie ayant ſon principe dans la nature, eſt la même pour toutes les nations, ou ſi elle a quelques differenças, elles ſont introduites par celle de la melodie.

J. J. Rouſſeau
lettres ſur la muſique françoiſe.

Unter allen ſchönen Künſten ſpricht Muſik am lebhafteſten und nächſten zum inneren Gefühlvermögen. Sie iſt Sprache, Ausdruck, Symbol unſerer Empfindungen und Leidenſchaften; ihr Zweck iſt dem Ohre zu gefallen, und das Herz zu rühren; ihre Mittel ſind Töne — inartikulirte Laute.

Zwar

Zwar dient ſie der Poeſie, Mimik und Tanzkunſt oft als bloſes Vehikel, als untergeordnete Begleiterin, aber auch für ſich allein, als ſelbſtſtändige äſthätiſche Kunſt, vermag ſie unſere innigſten Gefühle auszudrücken und durch Modulation die zarteſten Fäden der Sympathie zu erregen *).

Har-

*) Leidenſchaften, beſonders die wirkſamſte unter allen, Liebe, bildet nicht allein den Accent der Sprachen. Sie lehrt auch der Kehle, dem eigentlichen Ton-Organ des Menſchen zuerſt inartikulirte Laute zu moduliren.

In dem Eſſay ſur l'origine des langues ſagt Rouſſeau: L'origine des langues nest point due aux premiers beſoins des hommes; il ſeroit abſurde que de la cauſe qui les écarte, vint le moyen qui les unit. D'où peut donc venir cette origine? des beſoins moraux, des paſſions. Toutes les paſſions rapprochent les hommes, que la néceſſité de chercher à vivre force à ſe fuir. Ce n'est ni la faim ni la ſoif, mais l'amour, la haine, la pitié, la colére, qui leur ont arraché les premiéres voix. in einer andern Stelle ſagt Er: L'homme a trois ſortes de voix; ſavoir, la voix parlante ou articulée, la voix chant ante ou melodieuſe, et la voix pathétique ou accentuée, qui ſert de langage aux paſſions, qui anime le chant et la parole. Une muſique parfaite est celle qui reunit le mieux ces trois voix.

Plutarch in den Tiſchgeſprächen giebt eine dreifache Entſtehung des Geſanges an; nemlich: Traurigkeit, Freude und hohe Begeiſterung oder Enthuſiasm. ſieh Decas I. 5 p. 200. Edit. Baſileenſ. 1552 fol. — dicit autem Vir ille divinus (Soſius ſcilicet.) tria eſſe Muſices initia, animi dolorem, voluptatem, et enthuſiaſmum: quorum unumquodque deducit atque im-

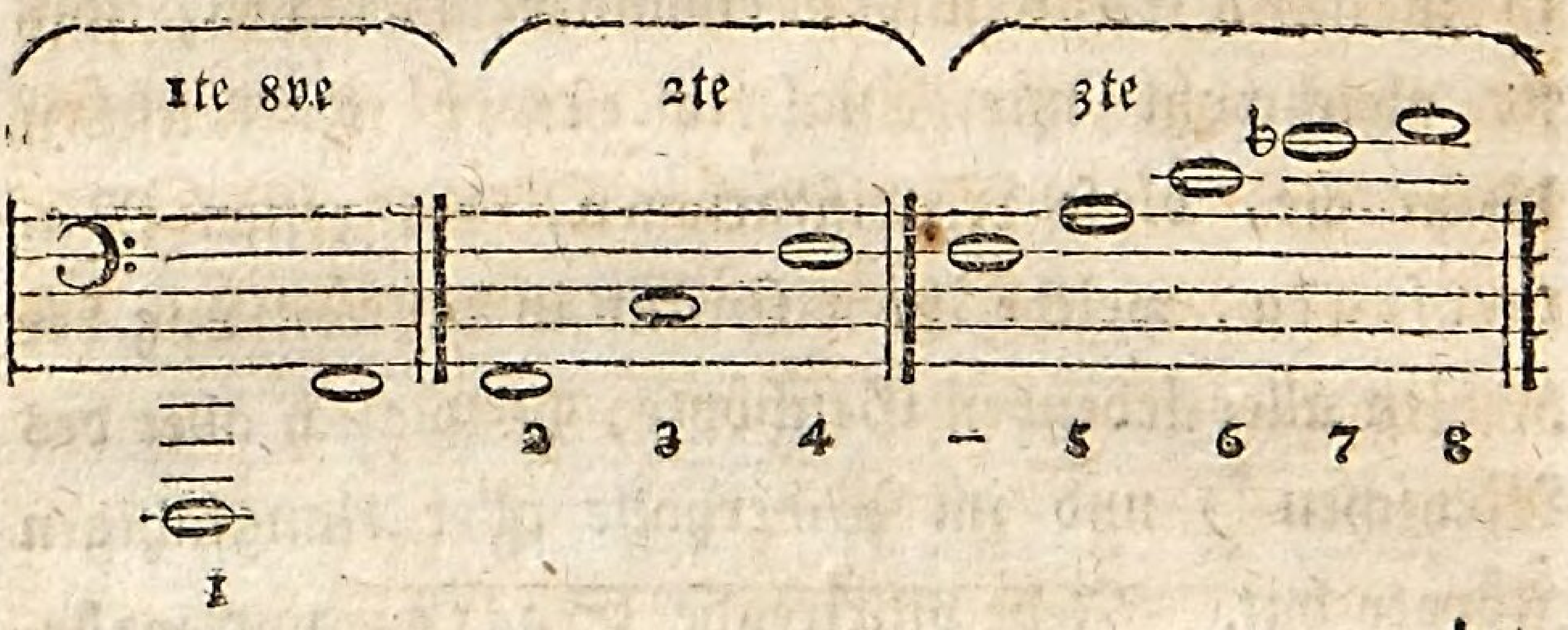
Harmonie, Melodie, und Accent, oder welches eins iſt, Geſang und Rhytmus bilden die Perioden dieſer Sprache, ihr Alphabet iſt die Tonleiter.

Obſchon die Scalen der verſchiedenen Völker, in manchen Stücken von einander abweichen, ſind ſie gleichwohl nur Dialekte einer muſikaliſchen Urſprache, bloſe Modifikationen, der erſten Naturſcala, welche ihren Grund in der Bildung der Kehlen aller lebenden Geſchöpfe, vorzüglich aber des Menſchen *) und im Widerhalle aller klangfähigen Körper hat. Jede vibrirende Saite, und wahrſcheinlich jeder klangfähige Körper, iſt eine Einheit, monas, welche alle höhere Töne, als ſo viele aliquot-Theile in ſich vereint, und beym Anſchlage ihres Grundtons mit erregt; die Reihe dieſer Tonfolge iſt ihrer Natur nach progreſſiv und ſteigt in arith-

immutat conſuetam ſonandi rationem, et vocem inflectit. Sane omnino in animi dolore luctus ploratusque inſunt, qui proni praecipitesque ad cantum feruntur. Hinc est quod oratores in epilogis et in ejulatibus Scenicos actores pedetentim modulis inflectere videmus, et intendere vocem. Deinde et vehemens animi laetitia, vel totum corpus, praeſertim eorum, qui ingenio ſunt alacriores, concitat, provocatque eo, ut compoſito quodam velut ad nummeros motu exiliant plaudantque quamvis ſaltare nequeant.

*) Siehe Sömmerings trefliche Bemerkungen und anatomiſche Zergliederung der menſchl. Stimme und Geſangs-Organen in Heinſe's muſikaliſchem Roman: Hildegard von Hohenthal.

arithmetiſchen Verhältniſſen, 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. u. ſ. w. auf *). Sie iſt die eigentliche Tonleiter der Natur, davon die erſte, zweyte, dritte Oktave, z. B. in der F Tonart



den

*) dieſe phyſiſche Thatſache läßt ſich auf mehr als eine Art erproben:

1) ſinnlich und anſchaulich: a) durch den Verſuch von Sauveur der in der Akuſtik zu bekannt iſt, um ihn hier zu beſchreiben. (ſiehe übrigens Art. Klang in Sulzers Theorie der ſch. K. und W.)

b) Durch Hr. Chladnis merkwürdige Verſuche mit aufgeſtreutem Sande auf Glas-Stücken, von unterſchiedenen Formen. ſ. deſſen Entdeckungen über die Theorie des Klanges und über mehrere andere Schriften dieſes ſcharfſinnigen Forſchers in Voigts Magazin der Phyſik. und der Berliner Muſikal. Monats-Schrift.

2) hörbar: a) in der Aeolsharfe vermittelſt des Windes. Worüber Jung in ſeinen Inquiry into the principal Phoenomena of Sounds and muſical Strings ſchöne Verſuche angeſtellt hat; in b) der Orgel wenn man bey vollen und offenen Regiſtern dem Prinzipal (oder Plein Jeu) tiefe Baſtöne anſchlägt. c) vermittelſt Glas-Stäben an Metallſaiten. ſ. meine Verſuche hierüber in dem muſikaliſchen Wochenblatt von 1800. 6tes, 7tes und 8tes Stück.

den begleitenden (Baſſo continuo) welcher in in den Mittelverhältniſſen von Quarten und Terzen fortſchreitet, in ſich enthält, ſo ſehen wir, daß Harmonie und Begleitung, eben ſo in der Natur gegründet ſind, und aus der Tonleiter entſtehen, wie Melodie, deren Urſprung nicht ſowohl in den tiefen Tönen und Fortſchreitungen von Oktaven und Quinten, als vorzüglich in den Mittelverhältniſſen der diatoniſchen Scala oder in den Zahlen

c	d	e	f	g	a	h	c
9.	10.	11.	12.	13.	14.	15.	16.

zu ſuchen iſt. Die älteſten Geſänge aller Völker waren diatoniſch, ſelbſt die Griechen, deren muſikaliſches Syſtem nach Tetrachorden eingerichtet war, verließen bald dieſelben, und bedienten ſich des bequemeren Syſtems der Oktave oder Diapaſons, davon die ſieben Tonarten nur verſchiedene Modifikationen ſind *).

Merk-

*) Bryennius ſagt:
Melodiae ſpecies, ſive Toni, qui et modi dicuntur non fortuito, ubicunque demum in organo collocantur, ſed quaelibet earum determinatum in eo locum et ſibi proprium ſortitur; pariter atque in vocis diaſtemate; a quo potiſſimum ut charactere diſtinguitur talis melodiae ſpecies: Quippe non alio quopiam inter ſe differunt Toni, quam quot ſint in acutiori et graviori vocis organive loco.

Merkwürdig iſt, daß wenn man die Fortſchritte der Tonleiter, mit der Vervollkommnung der muſikaliſchen Inſtrumente vergleicht, man denſelben progreſſiven Gang der arithmetiſchen Verhältniſſe, 1. $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$ u. ſ. w. in ihnen bemerkt: dieſe ſowohl als die Tonleiter lehrt die Natur den Menſchen erfinden und brauchen, beide entſtanden gleich-früh mit der Sprache, und verliehren ſich im Dunkel der Geſchichte. Die Moſaiſchen Urkunden nennen Jubal, als den erſten Tonkünſtler oder Stammvater derer, welche den Kinor und Minnine ſpielen. Geneſis IV, 21. — (Zwo muſikaliſche Werkzeuge, deren Abbildung man in Kirchers Muſurgie S. 48 und in Forkels Geſch. der Muſik ſehen kann.) Es iſt merkwürdig, daß bey den älteſten Völkern, die Erfinder der Schrift, zugleich die Stifter des Geſanges waren *): So Thot

Harmonicorum L. I. p. 481. Sect. IV. Edit. Walliſii. ſiehe auch Aristides Quintilianus. p. 15. et 94. Nicomachus p. 9. et 14. Bachius p. 12. Gaudentius p. 19. Collect. Meibomii. — item Ptolomaei harmonicorum L. 2. Cap. 7. et 8. Edit. Walliſii.

*) Daher vielleicht der Urſprung der alten Mythe von des Cadmus Liebe zur Harmonia des Jaſions Schweſter, welche Gelegenheit zur Stiftung der Samothraziſchen Geheimniſſe gegeben haben ſoll, — Geiſt und Sinnvoll iſt dieſe Geſchichte, wie alle Sagen der Urwelt. Cadmus der Erfinder der Sprache liebt die Harmonie, und ehlicht ſie im

Thot bey den Egyptiern; Mercur, oder nach den geſchichtlichen Urkunden vielmehr der Phönizier Cadmus bey den Griechen. — Fohi bey den Sineſern; auch die Hindos hatten ihren Apoll oder Nared, der nebſt der Schrift und Dichtkunſt, den Geſang und die Vina, oder Indiſche Leyer erfand. Einfach und roh waren die Inſtrumente der erſten Menſchen, wie ihre Sitten und Kenntniſſe. — Es bedarf nur weniger Töne und Sayten um die Empfindungen des menſchlichen Herzens auszudrücken; auch kommt es dabey weniger auf die

Menge

im Wohnſitz der Götter welche das Brautpaar mit Geſchenken bereicherten — und die Hochzeit feſtlich feyerten. — Die claſſiſche Stelle iſt im Diodor von Sicilien Lib. I. C. 5. zu leſen, eine andere welche Forkel in der Geſch. der Muſik im 1ſten Theil von S. 190. anführt, verdient hier eine Stelle: Sub id tempus Cadmus Agenoris filius ad inveſtigandam Europam eo divertit, et particeps ſacrorum factus, Harmoniam uxorem duxit, Jaſionis ſororem, non Martis filiam, ut Graeci fabulantur. Hasque nuptias omnium primas deorum praeſentia celebratus perhibent. Ubi Ceres, Jaſionis amore ſuccenſa, fruges pro munere exhibuit, Mercurius lyram; Minerva celebratum illud monile, peplumque et tibias; Electra magnae deum matris ſacra, una cum cymbalis et tympanis, et orgia ducentium choris donavit. Apollo autem cytharam pulſavit; Muſaeque tibias inflarunt; ac dii caeteri laeta nuptias acclamatione ſecundarunt. Biblioth. histor. Lib. V. pag. 307. Edit. Laur. Rhodom. 8.

Menge der Werkzeuge an, die man gebrauchte, als auf den Sinn, den man denſelben beilegt, auf Zeit und Ort wo Sie wirken ſollen und können. — Daher die auffallende Aehnlichkeit der Melodien und Inſtrumente roher Völker. Die Natur lehrt ſie aus dem einfachen Schilfrohre die Hirtenflöte und Siebenpfeiſe Panis zu bilden; — Trommeln aus Thierhäuten zu verfertigen; — ausgehölte Knochen und Hörner, hohle Baumzweige dienen ihnen, um Trompeten, Poſaunen, Hörner auch Leyern zu formen. Fiſcher-Nationen, welche nahe an Flüſſen, Seen und Meeren wohnen, bedienen ſich hierzu vorzüglich, der Muſcheln und Seethiere *), Sayten wurden in den frühesten Zeiten ſchon aus Thiergedärmen, oder (wie heutzutage noch bey den Abyſſiniern) aus fein gedrehten Streifen der rohen Schafs- und Ziegenhäute verfertigt **). Der Gebrauch des Metalls der ebenfalls in die erſte Zeit der Menſchen-Geſchlechter reicht, lehrte bald, klingende Inſtrumente von verſchiedener Form und Wirkung zu verfertigen. Ueberall ſehen

*) ähnliche Inſtrumente der Neuſeländer und Inſelbewohner der Süd-See welche Kapt. Cook mit zurück brachte, ſah ich im Muſaeo Brittanico, und im Leeveriſchen Kabinet zu London.

**) ſ. Bruce Travels und Forkels Geſch. der Muſik.

hen wir, daß Bedürfniß und Hang zum Vergnügen die Bilderinnen der Künſte wurden, daß Geſang und Muſikwerkzeuge nach Beſchaffenheit des Charakters, der Lagen, der Umſtände erfunden und gebraucht wurden.

So iſt die Trompete das Inſtrument des Kriegs und Aufrufs zum Kampfe; Das Wald-Horn weckt und ermuntert den Jäger zur Verfolgung des Wildes; vermag aber zugleich auch die Seele zur tiefen und ſanften Schwermuth zu ſtimmen — Pfeifen, Trommeln, Kaſtagneten und Triangeln ſind Verkünder der lauten Freude, und trefflich geeignet, den Rythmus des Tanzes zu begleiten. Die Flöte ward von einſamen Hirten am Ufer der Seen aus tönendem Schilfrohre geflochten, und zuerſt von Hirtenvölkern geübt, ſo auch die einfache Leyer; Wohlklingender aber und herzerhebender iſt die ſüße Laute, und die Harfe, welche die Klagen der Liebe ſo rührend begleitet: daher wir ſie auch bey den zwo liederreichſten Nationen den Ebräern und Schotten ſchon in den früheſten Zeiten geübt finden. Wenn es wahr iſt, daß unſere Erde von den höchſten Gebürgen herab *) bevölkert ward, und nach der allgemeinen Flut

*) Dort wohnten die Menſchen zuerſt in Felſen-Klüften und hohlen Bäumen — wie die Odyſee es beſchreibt. „Ohne Ge-

Flut es lange Zeit währte, bis die Menſchen ſich entſchließen konnten, die Thäler zu bewohnen, ſo iſts nicht zu verwundern, daß das einfache Berghorn *) einen ſo alten Urſprung habe; Es iſt das eigentliche Inſtrument der Hülfe und des geſelligen Lauts, in wenig bewohnten Gegenden und Wildniſſen. Noch heutzutage iſt es allen Alpen=Bewohnern unentbehrlich. Sein Schall, obſchon äußerſt einfach (denn ſelten erhebt

Gerichtshöfe, ohne Richter, ohne Geſetze leben die Cyclopen — im Gebirg auf den ſteilſten Gipfeln in Höhlen" u. ſ. w.

Odyſee 9ten Geſang.

*) Das Berghorn unterſcheidet ſich vom Jagd=oder Waldhorn in der Form ſowohl als im Tone: erſteres iſt rauher aber ſtärker und ſchallender, im Grunde nur ein verkleinertes Sprachrohr. Die gewöhnlichen deren ſich die Alpenhirten bedienen, ſind oft mehrere Ellen lang und ſchmal, gewöhnlich von Holz ausgeſchnitzt, nur wenig gebogen; nicht unähnlich den Ruſſiſchen Jagdhörnern. Sie haben wie dieſe nur einen Ton oder erheben ſich höchſtens in die Quinte und Oktave: die Vervollkommnung der ſogenannten Ruſſiſchen Jagdmuſik (ſiehe hierüber Geſch. ihres Entſtehens und Fortgangs, von Hinrichs, Petersburg 1796) beweiſet übrigens was Fleis mit Kunſtfertigkeit und Geſchmack verbunden aus den einfachſten Inſtrumenten hervorbringen können, auch die Cornemuſe, die Schalmey, die urſprünglich deutſche Zinke und Poſaune ſind Inſtrumente vom höchſten Alterthum. Ueberhaupt iſt in der Geſchichte der Inſtrumentalmuſik noch manches dunkel, das eine nähere Erläuterung verdiente.

hebt er ſich über die 5tave, 8te und 4te, und iſt in einſamen Gegenden gleichwohl ein willkommener herzrührender Ton. Vielleicht haben die meiſten Lieder dieſer Völker ihren Charakter von der einfachen und mangelhaften Scala dieſer Inſtrumente entlehnt; da dieſelbe ihnen nicht allein zur Begleitung dienen, ſondern auch beſtimmt ſind, dieſe Geſänge oft ohne Stimme vorzutragen. Z. B. der bekannte Kühreigen der Schweizer, die Schottiſchen Lieder u. ſ. w.; ihr Reitz liegt mehr in der wilden Simplicität und dem langſamen rührenden Vortrage ihrer Töne, als in einem regelmäßigen Gang des Geſanges. „Die alten Geſänge „ſagt Kant: Antropologie S. 107. vom Homer „bis zum Oſſian, von Orpheus bis zu „den Propheten, haben das Glänzende „ihres Vortrags blos dem Mangel an „Mitteln ihre Begriffe auszudrücken, „zu verdanken.“ Dieſelbe Bewandniß hat es mit dieſen Liedern, ihre Schönheit entſpringt aus ihrer Armuth und ihrem Mangel, aber ſie ſind wie Klima, Geburtsort, Wohnung und Gewohnheiten tief in die Seelen ihrer Bewohner geprägt; Sie bewirken als Symboliſche Vorſtellungen, die Verſinnlichung abweſender Gegenſtände und aller damit verwandter Neben-Ideen. Auch die erſten Geſänge aller Völker,

waren höchſt einfach, und ſind es noch bei allen Nationen, die den Grad unſerer Kultur nicht erreicht haben. Der erſte urſprüngliche Chor iſt im Einklang oder durch die natürliche Verſchiedenheit der Stimmen des Geſchlechts und Alters in Oktaven *).

So ſind auch die älteſten Lyren deren die Geſchichte erwähnt, nur mit einer oder zwey Saiten beſpannt. Bei den Babiloniern, Chaldäern, heutzutag noch bei den Arabern, und Abiſiniern finden wir ein Monochord und Dychordon **), leztere, (wie wir aus den Proben ſehen, welche Shaw, Ruſſel, Haſſelquiſt) und andre davon anführen) bedienen ſich in ihren Volksliedern

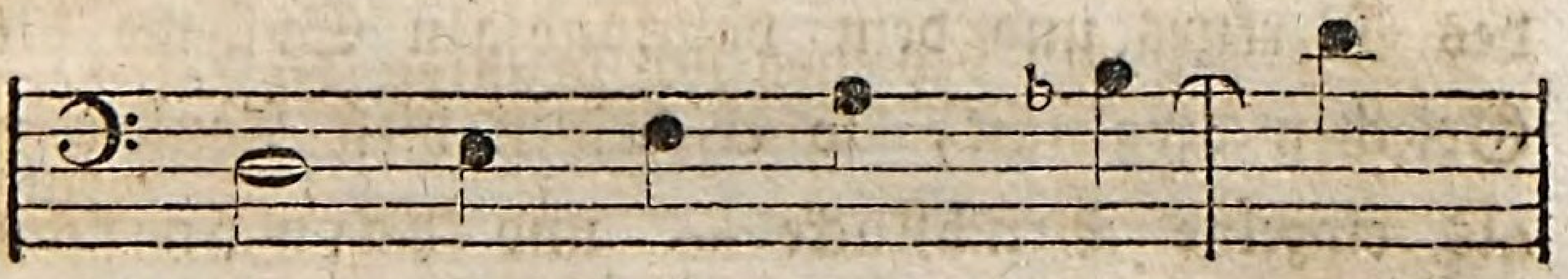
wenig

*) Ariſtoteles ſagt (im Probl. XXXIX. Sect. 19.) Antiphonie ſey Conſonanz in der 8tave, und ſezt hinzu: ſie entſtehe aus der Miſchung der Stimmen von Knaben und Männern; ferner (Probl. XVI.) frägt er: warum Antiphonie angenehmer ſey als Homophonie, und führt davon zum Grunde an: daß man in der Antiphonie die Stimmen beſonders höre, da ſie hingegen im Uniſono oft dergeſtalt mit einander vermengt werden, daß eine die andere verſchlingt. Die Alten ſangen nicht blos in der 8tave, ſondern auch in der doppelten 8tave, wie ebenderſelbe Schriftſteller (Probl. XXXIV.) verſichert — dieſes hieß man magadiſiren, von einem Discant-Inſtrument Μαγαδις das mit doppelten Saiten bezogen und 8tav-weis geſtimmt war.

**) ſ. die Abbildung davon in Forkels Geſchichte der Muſik. I. Th.

wenig mehrerer Töne als fünf oder ſechs. Vom höchſten Alterthum war die 3 und vierſaitige Lyra der Egyptier, deren Erfindung dem erſten Thot oder Hermes zugeſchrieben wird, beſonders jene, welche Boetius anführt, und die in den Verhältniſſen C. F.G . C. geſtimmt war.

Merkwürdig iſt jene enharmoniſche Tonleiter des Olympus, deren Plutarch im Geſpräch der Muſik erwähnt, ſie ſtimmte nach Burette und Burney mit unſerer Dmoll Tonart überein, und ſteigt in den Verhältniſſen einer überſprungenen Quarte und Septime aufwärts;



noch merkwürdiger aber iſt ihre Uebereinſtimmung mit einer Altſchottiſchen und Chineſiſchen Scale, welche Burney und Forkel nach Rameau aufgezeichnet haben; letzterer hat ſie aus Chineſiſchen Manuſcripten in der königlichin Bibliothek zu Paris gezogen. Nach Rameau's Angabe hat das vollſtändige Syſtem der Chineſiſchen Tonleiter 23 Töne, oder III 8taven und einen Ton. Allein er ſowohl, als Rouſſier in ſeinen Memoires ſur la muſique des anciens, grün-

den

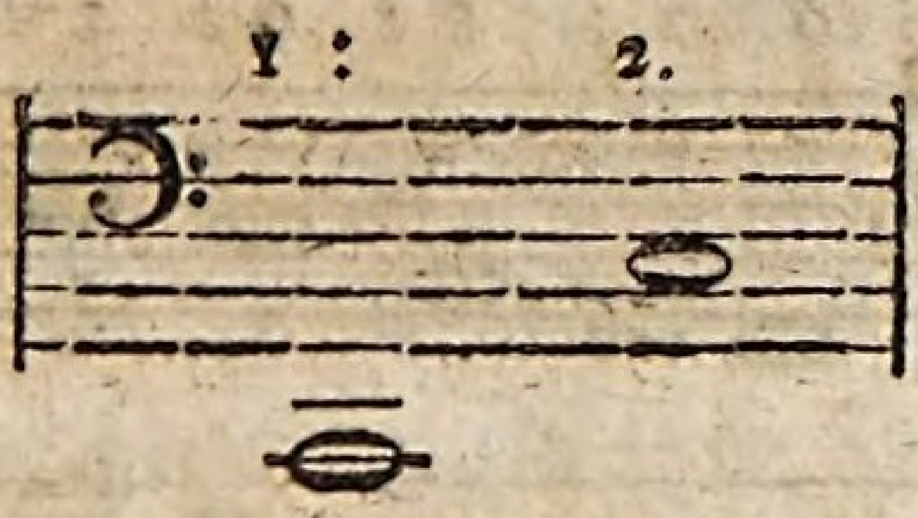
den ihre Berechnung auf die cirkelförmigen Fortſchreitungen nach herabwärts gehenden Vten *), la progrèſſion triple par quintes descendantes, welches aber weder die Berechnung der Alten, noch der Gang der Natur iſt: alles zeigt vielmehr daß die Fortpflanzung und Vibration des Schalls nicht abwärts gehe, ſondern vermöge der immer vermehrten Schnelligkeit der Schläge und der aufſteigenden Stufenfolge nach den Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. 6. u. ſ. w. geſchieht. Nach demſelben Geſetze iſt auch die Tonleiter der Chineſen nicht zirkelförmig recurrirend, ſondern progreſſiv. Wenn man dieſelbe mit der Stimmung der älteſten Leyer des Merkurs und dem vollſtändigen Syſteme der Griechen vergleicht, ſo erſcheinen dieſe Tonleitern als einzelne Bruchſtücke — und harmoniſche Verſuche zur Vollendung der ganzen Tonreihe, von der Einheit — bis zum letzten Gliede der hörbaren Töne oder dem großen Pythagoreiſchen Comma **); — Verſuche, wozu die Natur ſelbſt führt und welche alle Nationen, die Muſik als Wiſſenſchaft trieben, durchgehen muſten, um ein vollſtändiges Syſtem zu erhalten. Folgende Ueberſicht wird es deutlicher machen:

Aſſy-

*) im Verhältniß von 1: 3. 9. 27. u. ſ. w.

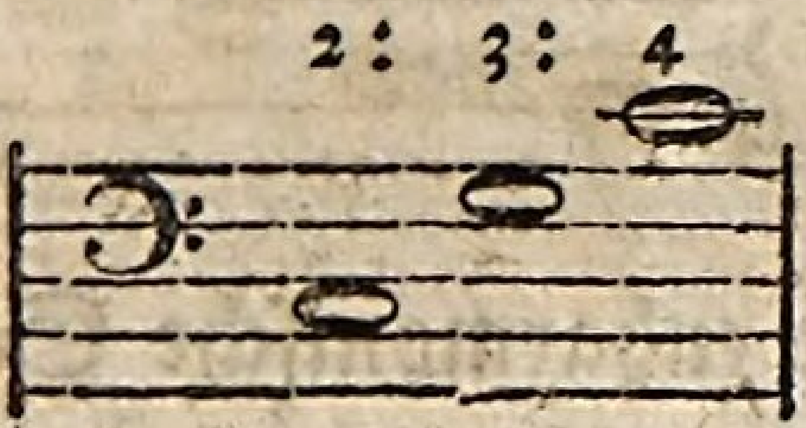
**) oder das Verhältniß von 524288 zu 531441.

Aſſyriſches Dychordon



die Zahlen beziehen ſich auf das arithmetiſche Verhältniß:

Trychordon der Babilonier u. Araber.

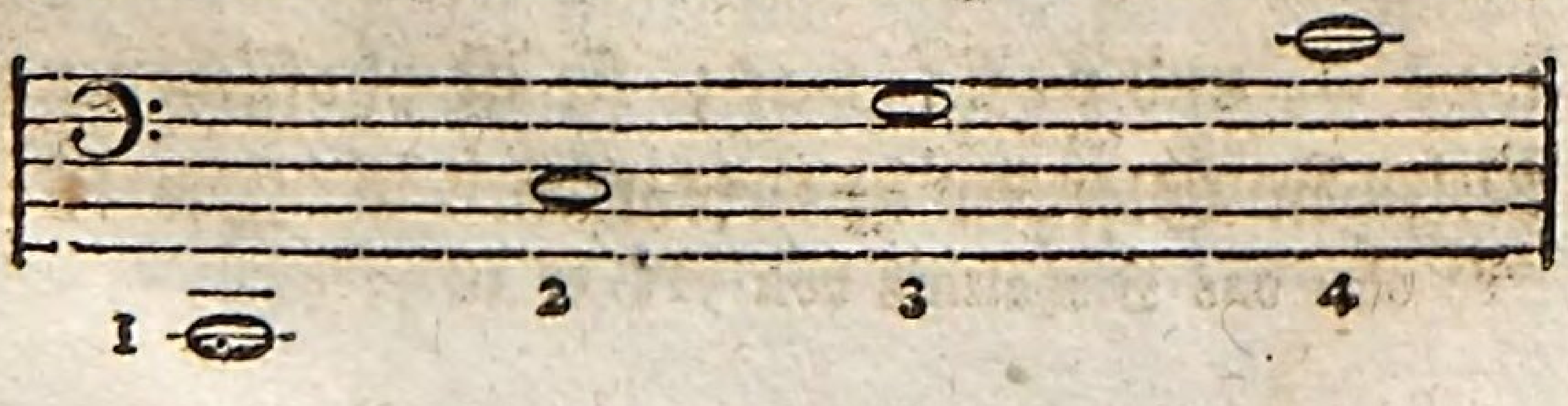


Egyptiſche oder Merkurs Leyer

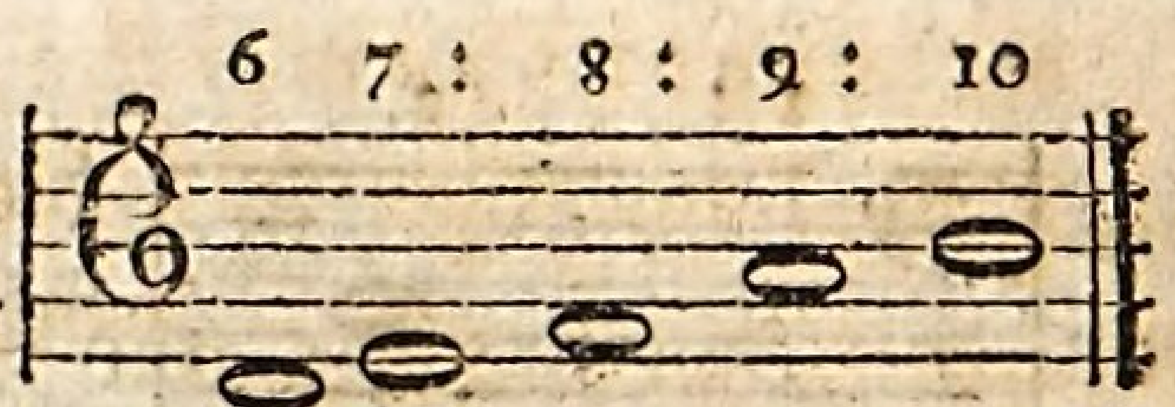
Pen=

*) Verſchieden hievon, aber der natürlichen Ordnung gemäßer beſchreibt Briennius die Stimmung der Egyptiſchen Leyer: ſ. Bryennius Harmonicorum L. I. Sect. I. p. 362. Edit. Wallis. "Ex quatuor ſonis tetrachordi Systematis duo graves erant. Alter altero gravior, atque ex acutis ſimiliter alter altero acutior: welches mit den Zahlen 1. 2. 3. 4. oder Grundtone; ſtave 5. u. 4te übereinkömmt.

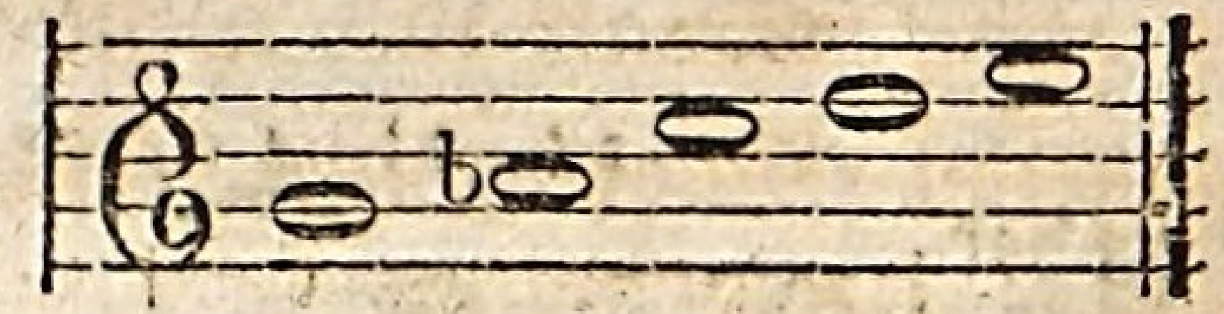
4.	Nete	ſonus acutiſsimus.
3.	Paranete	acutior.
2.	Parypate	gravior.
1.	Hypate	graviſsimus.



Pentachord Ton-
leiter der Chineſen
und Schottländer

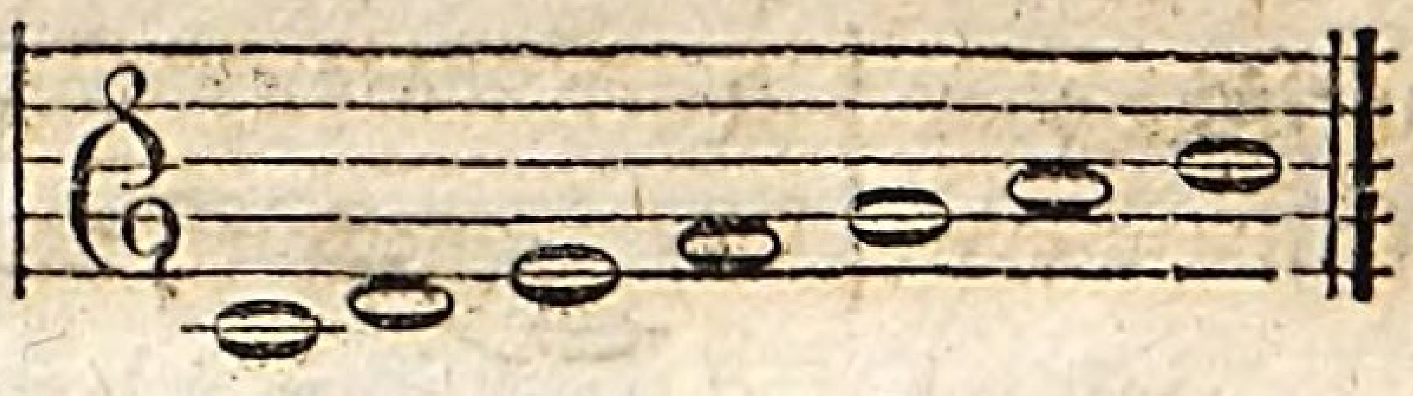


oder nach ihrer
eigentl. Geſtalt

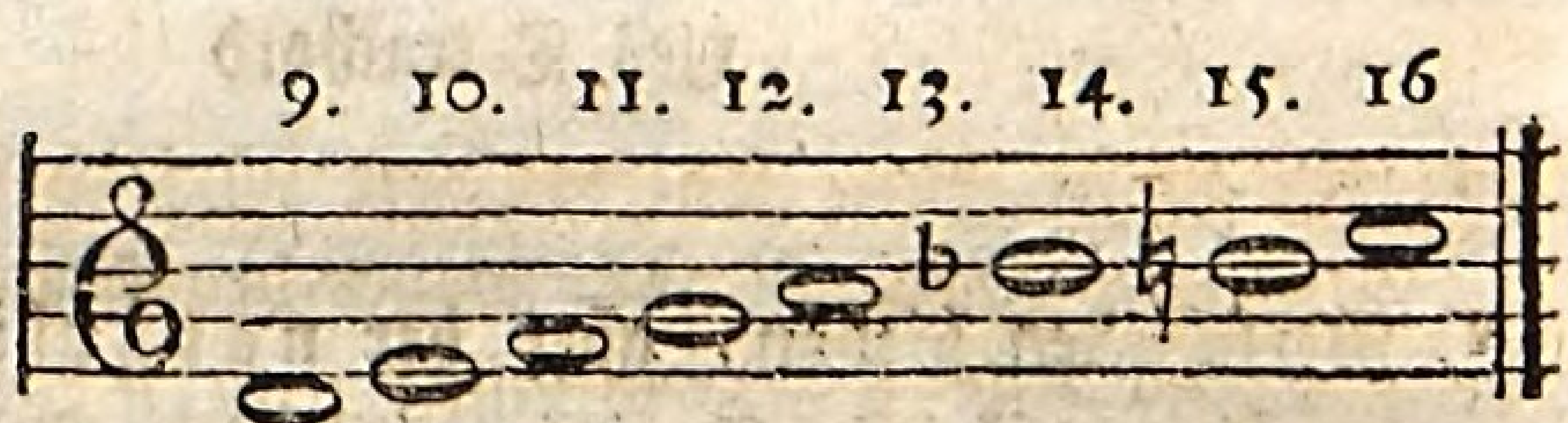


womit auch die alte enharmoniſche Scale des Olympus übereinkömmt.

Hexachord des
Trepanders



Octochord des
Pythagoras



woraus endlich das vollſtändige Syſtem oder Dyagramma des Ptolomäus von vier 8ven entſtanden.

So unwichtig einzelne Tonleitern an ſich ſelbſt ſcheinen, ſind ſie gleichwohl bemerkungswerth, indem ſie die wahren Elemente, der Volksmelodien enthalten: jede Nation behält hierin ſowohl, als in der Sprache ihren eigenthümlichen Charakter bei; So wie nun Alphabete, Idiome, Dialekte den Charakter der Sprachen beſtimmen, ſo Melodie die Muſik. — Harmonie iſt etwas Allgemeines — und poſitives; ſie iſt phyſiſchen unabänderlichen Geſetzen unterworfen. — Die Verſchie-

den-

denheit, der eigenthümliche Charakter einer Volks-Muſik hingegen iſt in ihrer angewohnten Geſangsweiſe — zu ſuchen, und — dieſe ſind meiſtens ſo verſchieden, als ihre Denk- und Lebensart; ändern ja ſelbſt Singvögel in verſchiedenen Ländern ihre Schläge und Geſänge *).

Die frühe Cultur der Muſik bei den Chineſen darf uns übrigens nicht wundern, da wir wiſſen, daß in den erſten Zeiten, als Europa noch im Dunkel der Barbarey lag, am Indus, Ganges und

gel-

*) Kant in ſeiner Antropologie wirft bei Anführung dieſes Factums die Frage auf, woher bey Vögeln überhaupt wohl der erſte Geſang hergekommen ſeyn möge, und führt eine Hypotheſe Linne'es an, die — wenigſtens als ſinnreich erdacht — hier eine Stelle verdient. Man kann (ſagt er) mit dem Ritter Linne' für die Archäologie der Natur die Hypotheſe annehmen: daß aus dem allgemeinen Meer, welches die ganze Erde bedeckte, zuerſt eine Inſel unter dem Aequator, als ein Berg hervorgekommen, auf welchem alle klimatiſche Stufen der Wärme, von der des heißen am niedrigen Ufer deſſelben, bis zur arktiſchen Kälte auf ſeinem Gipfel, ſammt denen ihnen angemeſſenen Pflanzen und Thieren, nach und nach entſtanden; daß, was die Vögel aller Art betrift, die Singvögel den angebohrnen Organlaut ſo vielerlei verſchiedener Stimmen nachahmten, und jede, ſo viel ihre Kehle es verſtattete, mit der andern verbanden, wodurch eine jede Species ſich ihren beſtimmten Geſang machte, den nachher einer dem andern durch Belehrung (gleich einer Tradition) beybrachte; wie man auch ſieht, daß Finken und Nachtigallen in verſchieden Ländern auch einige Verſchiedenheit in ihren Schlägen anbringen.

gelben Fluſſe Künſte und Wiſſenſchaften blüh-
ten; wenn dieſelben auch nicht von dort herüber nach
Egypten gewandert ſind, ſo iſt doch eine ſehr früh-
zeitige Mittheilung zwiſchen den Bewohnern der
zwey Gegenden nicht abzuleugnen. Die Ueberein-
ſtimmung der Chineſiſchen Scala mit der Schotti-
ſchen iſt ſchwer zu erforſchen; ohne ſich ins Dunkel
Mythiſcher Ueberlieferungen oder gewagter Geſchichts-
Hypotheſen zu verliehren, um ſo mehr, als auch der
bloſe Zufall geben kann, daß Völker in der gröſten
Entfernung ohne die geringſte Mittheilung auf ein
und dieſelbe Erfindung fallen können. Die Tonlei-
tern der Hyndos, welche ſich aus den älteſten
Zeiten bei dieſem Volke erhalten haben, werde ich
bei der Herausgabe der Abhandlung des Hr. Jones
über die Muſik der Indier näher zu erläutern ſuchen.
Ich bemerke hier nur daß die Muſik wahrſcheinlich
ſchon zu einer Wiſſenſchaft bei ihnen ausgebildet
war, ehe ſie zu den Griechen kam. Dieſe waren
überhaupt keine Erfinder der Künſte und wiſſen-
ſchaftlichen Kenntniſſe, Sprache, Schrift und
Tonkunſt kam ihnen durch fremde Einwanderun-
gen, theils aus Egypten und Phönizien, theils
durch Orpheus und andere Völkerzüge aus dem
nördlichen und ſüdlichen Aſien zu. Deſto ſchöner
pflegten und bildeten ſie dagegen ihrem ſanften Klima
und geiſtvollem Charakter gemäß, die zarten Pflan-
zen

zen der Poeſie, Tanzkunſt und Muſik aus. Die wenigen Bruchſtücke, ſo ſie von fremden in der Tonwiſſenſchaft ſchon gebildeten Völkern erhielten, waren hinreichend, die bezauberndſte Effekte auf ihre einfachen Seelen zu bewirken; bis Pythagoras zuerſt die Muſik in ein vollſtändiges Syſtem brachte. Dieſem großen Manne hat die Tonkunſt ihre wichtigſten Entdeckungen zu verdanken; ſelbſt die Erfindung und den Gebrauch des Monochords *). Durch ſeinen Tod und die Zerſtörung des Pythagoreiſchen Ordens gieng mit ſeiner geheimen Lehre auch vieles für die Tonkunſt verlohren. Die ſpätern Harmoniſten wichen von ſeinen einfachen Principien ab, verſtunden ſie nur zum Theil, oder gaben ihnen eine falſche Anwendung. Dieſes iſt wahrſcheinlich auch der Fall des Ariſtopens geweſen, der ſein Tonſyſtem zwar ebenfalls auf Zahlen und Berechnung gründete, aber mehr das Ohr, als die Regel der Canonik oder Abmeſſung des Monochords zum Richter annahm. (Denn ſagt er S. 33 ſeiner Elemente) „Die Größe der „Intervallen müſſe man mit dem Ge„hör meſſen, die Würkungen oder Ei„genſchaften derſelben mit dem Ver„ſtande, der Geometer habe die Sinne „nicht

*) Bei einer andren Gelegenheit werde Ich nähere Bemerkungen über ſein Ton-Syſtem mittheilen.

„nicht nöthig, dem Muſiker hingegen „ſey die Feinheit des Gehörs unent„behrlich.“ Die Wahrheit ſcheint auch hier wie in den meiſten Schulſtreiten, in der Mitte zu liegen; denn iſt auch wie Pythagoras behauptet, der meſſende und abſtrahirende Verſtand allein geeignet, die Regel zu beſtimmen, ſo geziemt dagegen dem Gehör vorzüglich aber dem Geſchmack die Anwendung und Auswahl der brauchbarſten Intervallen. Dieſen Mittelweg ſchlug in der Folge Ptolomäus mit dem glücklichſten Erfolge ein, indem auch itzt noch ſeine Abtheilung der Scale (Diatonum intenſum) die beſte iſt. Obſchon es den Griechen noch ein Rätzel war, daß jede Saite, und wahrſcheinlich jeder Tonfähige Körper die *dryas* oder dreifache Grund-Kraft in ſich enthalte, und beym jedesmahligen Anſchlage mit errege; nahmen ſie doch den Grund-Ton oder das Eins als die urſprüngliche Weſenheit und Urquelle aller Töne an! Sie ſetzten drey urſprüngliche vollkommene Conſonanzen feſt, die 8tave, 5te und Quarte, oder Diapaſon, Diapente und Diateſſaron, davon der Diapaſon als der reinſte und einfachſte, zugleich der Umfang aller Intervallen ſey, nach welchem wie in einem Zirkel, dieſelben Töne nur erhöht wieder vorkämen. Dieſe vollkommenen Conſonanzen nahmen

ſie

ſie zwar nicht in dem Sinne, in dem ſie uns itzt gelten; d. h. zugleich im harmoniſchen Verſtande, ſondern blos in der Anwendung der Melodie oder der Fortſchreitung: ihnen war Harmonie blos eine Wiſſenſchaft der hohen oder tiefen Töne, allein ſie betrachteten ſie doch als die reinſten Beſtandtheile, und gründeten die ganze Muſik auf dieſelben einfachen Verhältniſſe die ſie als Elemente aller erſchaffenen Weſen anſahen *). Ihnen war das Verhältniß von drei und ſieben ſo unentbehrlich, daß ſie die Zahlen wie den Lauf der Geſtirne, die Eintheilung des Jahres, der Monden, der Wochen, darnach berechneten, und wie ließe ſich auch eine einfachere Zeitrechnung finden, als jene, ſo die Natur ſelbſt, zur Grenze und zum Umfang aller geſchaffenen Weſen geſetzt hat.

Die

*) Etenim (ſagt Plutarch im 3ten Buch der Muſik) motus rerum et stellarum circuitus, Pythagoras, Archyta, Plato etc. sine musica neque fieri neque constare affirmabant: omnia enim a Deo ſecundum harmoniam fuisse instituta, ſo ſagt Athenus Deiipnosophiston, Buch XI. C. 8. „Pythagoras samius tam inclytus philosophus, non perfunctorie operam impendit musicae, qui Naturam universi, musicis rationibus fabricatam fuisse demonstrat; atque adeo in totum prisca Graecorum sapientia fuit addictissima.“

Die Harmonie der Sphären ſo unhörbar ſie ſinnlichen Ohren iſt, muß mehr als ein Traum ſeyn, denn alle Bewegung der Weltkörper iſt geſetzlich, und geſchieht nach Maaß und Zahlen. Die Verwandtſchaft der irrdiſchen Muſik mit der überſinnlichen oder himmliſchen iſt alſo darinn gegründet, daß beide nach denſelben Grundgeſetzen fortſchreiten. Von dieſen Geſetzen ſind, wie wir aus Meiboms Sammlung der harmoniſchen Schriftſteller ſehen, alle griechiſche Tonlehrer ausgegangen; ſelbſt ehe man die Fortſchreitung der Töne und ihre Verhältniſſe unter gewiſſe Regeln brachte, war der erſte kunſtloſe Gebrauch der Lyra bei den Griechen, die reinſte Ausübung davon.

Lange ehe Orpheus die ſiebenſaitige Leyer berührte, wie Virgil ihn beſchreibt:

„Auch der Thracierbard' in lang' hinwallender Kleidung,
„Tönt zum gemeſſenen Liede die ſiebenhallige Leyer,
„Bald mit dem Finger und bald mit dem Elfenbeine ſie rührend *).

war die vierſaitige Lyra ſchon im Gebrauche, und zwar ſo, daß die tiefſte gegen die höchſte Saite, die

*) Aeneis VI. Geſang nach Voſſens Ueberſetzung.

die Octave, gegen die 2te die Quarte, und gegen die 3te die 5te angab: das heißt nach unſerem Syſtem: die Töne *C. F, G, c.* oder nach der älteſten Stimmung A -- D. E -- A, welches das Verhältniß einer Oktave, zweyer Quinten, und zweyer Quarten macht: das reinſte, was ſich an ſich ſelbſt, und als Begleitung der Stimme denken läßt *). Ob Mercur, oder wer ſonſt der Erfinder davon ſey, — immer war es ein weiſes Symbol der alten Fabel, dieſe Erfindung einem Gotte zuzueignen, indem die erſten Geſetze der Bewegung ſo einfach dadurch ausgedrückt werden, und die ſpätere Vervollkommnung des Tonſyſtems nichts als eine Entwickelung davon war. Die nachherige Vermehrung des Tonſyſtems war nicht ſowohl eine Erfindung: (indem außer dem Bezirk der Oktave oder des Dia:

*) Die Erfindung der Lyra wird dem Merkurius zugeſchrieben; und man ſagt, er habe ſie mit vier Saiten beſpannt, die ſo geſtimmt geweſen, daß die tiefſte, gegen die höchſte die Octave, gegen die zweyte die Quarte, und gegen die dritte die Quinte angegeben habe. Folglich hätte das erſte Syſtem aus vier Tönen beſtanden, die ſich ſo gegen einander verhalten, wie in unſern Syſtem die Töne C, F, G, c.

Siehe Sulzers Theorie der ſchönen Künſte, art. Syſtem S. 728.

Diapaſons keine neue Töne, ſondern nur Wiederhohlungen in der Höhe oder Tiefe der in der 8tave enthaltenen Töne ſind;) man that nichts, als die größeren Intervallen, der Quarte und Quinte, oder der beyden Tetrachorde des älteſten Syſtems mit dazwiſchengeſetzten Tönen auszufüllen; wozu die Stimme an ſich ſelbſt leicht den Uebergang fand, bis auf dieſe Weiſe der ganze Diapaſon vollendet war. Wir ſehen hieraus, daß die Tonleiter, wie alles Geſchaffene, vom großen Eins der Monas oder dem Grundtone ausgehe, ſich bis zur Wiederholung dieſes Eins (ſeinem verdoppelten Verhältniß 1. 2. oder die Oktave) entwickele, und in den Verhältniſſen der 8tave, Quarte, Quinte und Terzie u. ſ. w. die Beſtandtheile eines jeden Tons zeige. Dies iſt das Grundprinzip der harmoniſchen Wiſſenſchaft, welche ſpäterhin durch die Entdeckung der muſikaliſchen Mitlaute, und die Verſuche über die Bewegungen der vibrirenden Saiten ſo große Fortſchritte gemacht hat. — Wäre den Alten dieſes harmoniſche Naturgeſetz bekannt geweſen, wie weit hätten ſie mit ihrem feinen Gehör und zarten Sinn die Kunſt der Harmonie nicht bringen können; allein dem Jahrhundert, das einen Newton, einen Haley, einen Bernouille gebahr, war es vorbehalten, dieſes Geheimniß der

Ton-

Tonwiſſenſchaft aufzudecken, welches eine eben ſo große Veränderung in ihr bewirkte, als die Licht-Theorie von Neuton und Euler auf die Lehre und den Gebrauch der Farben, oder die Entdekkung der Elektricität in der Phyſik.

Man darf ſich nicht wundern, daß die Alten, obgleich im Beſitz der Grundgeſetze der harmoniſchen Wiſſenſchaft, dennoch wenig oder faſt keine Kenntniß der vielſtimmigen Muſik hatten, wenn man bedenkt, daß ihr Gebrauch der Conſonanzen ſo beſchränkt war, und ſie die Terz als Diſſonanz anſahen, welches vermöge ihres Temperatur-Syſtems nicht anders ſeyn konnte; da ihre großen und kleinen Terzen eine ſo ſcharfe Stimmung hatten, daß ſie nothwendig dem Gehör widrig und diſſonirend klingen muſten *): indem ſie nach ihrer Tonberechnung den kleinen Terzen das Verhältniß von $\frac{27}{32}$ den großen das von $\frac{64}{81}$ gaben, da hingegen in unſerm Syſtem die kleinen Terzen anſtatt $\frac{27}{32}$ auf $\frac{5}{6}$ und die reinen großen ſtatt $\frac{64}{81}$ auf $\frac{4}{5}$ temperirt ſind. Freylich hatten die Alten einige Töne mehr die in dem neuen Syſtem verlohren gegangen, auch waren ihre

*) „Wir gebrauchen (ſagt Ariſtoxenus: Buch I. p. 20. Edit. Meibomii) in der Melodie mehrere Intervallen tiefer als die Quarte, die aber alle diſſonirend ſind.“

ihre Quarten und Quinten alle durchaus rein, da im neuern Syſtem manche Töne keine reinen Quinten erhalten können, z. B. *D. h.* ſo wie a keine reine Quarte; dagegen hatten ſie das Mangelhafte, daß ſie die Quarte oder den Diateſſeron als bloße reine Conſonanz behandelten, welches ihren Gebrauch nothwendig ſehr beſchränkt, da ſie hingegen nach der neuern Theorie zugleich und mehrentheils als Diſſonanz behandelt wird.

Der Streit über die Quarte, ſo wie über den Gebrauch und die Anwendung der Conſonanz und der alten Tonarten füllt alle muſikaliſche Theorien des Mittelalters bis auf Zarlino, dem Stifter einer beſſern Methode, mit ſchwülſtigen Zänkereien und Wortſpielen. Sie hatten die alten Syſteme und Terminologie beibehalten, mußten aber bei veränderter Sprache und Zweck der Muſik nothwendig andere Anwendungen davon machen, daher man bei Durchleſung der muſikaliſchen Theorien des Mittelalters, in einem Meere von Dunkelheit und ſcholaſtiſchen Determinationen wadet, deren Kenntniß keinen andern Nutzen gewährt, als zu ſehen, wie durch die trüben Wolken des ſcholaſtiſchen Mönchgeſanges dennoch die reinen ewigen Grundgeſetze der Harmonie durchſchimmern, wie ſelbſt in den rohen Anfängen der vielſtimmigen

gen Muſik, die Anwendung jenes erſten Grundgeſetzes liege: daß jeder Ton ſich in ſeine harmoniſchen Mitlaute auflöſe, und hierinn der Urſprung der ganzen Harmonie liege. In Lebeufs *Traité hiſtorique et practique ſur le Chant eccleſiaſtique* wird behauptet, man finde die Spuren des vielſtimmigen Geſangs erſt gegen Ende des XIIten Jahrhunderts. — Allein die vom Abt Gerbert geſammelten muſikaliſchen Schriftſteller des medii Ævi beweiſen, daß man ſeinen Gebrauch etwas höher hinaufſetzen müſſe: indem er ſchon im 10ten Jahrhundert in England von dem Biſchof Dunſtan eingeführt worden *), und Abt Gerbert den Mönch Huebald (der ebenfalls im 10ten Jahrhundert lebte) als den erſten Schriftſteller über die mehrſtimmige Muſik anführt *).

Eine

*) Gerbert ſagt hierüber in der Vorrede des erſten Bandes: „Huebaldus monachus elnonenſis primus est inter omnes antiquos (dieſes iſt wohl noch eine Frage?) tam Graecos, quam Latinos, qui aliquid ſcripſerit de muſica polyphona, quam harmonicam vocamus, ex concentu plurium vocum ac diverſarum conſonantium; sed melothetis nostris stomachum moverem, ſi iis hic aliquid adderem, quae hac de re jam ex Huebaldo excerpta dedi, lib. III. c. I. de cantu et muſica sacra. Ejuscemodi nimirum Huebaldi in hanc rem sunt praecepta immediata conſonantiarum Quartae,

Quin-

Eine trefliche Schilderung des Zuſtandes der Muſik und ihrer almähligen Verbeſſerung im 5ten und 6ten Jahrhundert giebt Eichhorn in der Geſchichte der Cultur des neuern Europa. 2r Th. S. 169. da ſie in gedrängter Kürze ein Gemählde der Wiederauflebung der Tonkunſt in dieſem finſtern Zeitalter enthält, ſo will ich die Stelle hier einrücken:

„Unter den freyen Künſten ſtand die Muſik oben an, weil Gregor der Groſse am Ende des ſechſten, und im Anfang des ſiebenten Jahrhunderts den Kirchengeſang zu einem weſentlichen Stücke des Gottesdienſtes gemacht hatte. Man forderte von jedem Geiſtlichen die Kunſt zu ſingen, als eine ſo nothwendige Bedingung zu einem Kirchenamt, daſs Rabanus Maurus behauptete, man könne ohne Muſik weder Prieſter noch Lehrer der Philoſophie und Theologie werden, und daſs es für einen Geiſtlichen für eine eben ſo groſse Schande gehalten wurde, von der Muſik nichts zu verſtehen, als es itzt einem Manne von Erziehung wäre, nicht leſen und ſchreiben zu können a).

In

Quintae et Octavae conſecutione, quam muſurgi noſtri omnino excluſam ex concentu harmonico volunt: dum e contra Huebaldus totum artificium Diaphoniae ſuae, ut vocat, ſeu organi in mera puta conſonantiarum perfectarum conſecutione ponit.“

a) Gerbert de cantu ſacro T. II. p. 68.

In allen Schulen ward daher im Singen, auch wohl in der Inſtrumentalmuſik Unterricht ertheilt; und die geſammte Kleriſey widmete ſich der Singkunſt mit dem größten Eifer, oft mit Vernachläßigung der ernſthaften Studien, und doch brachten es darin wenige zu einiger Vollkommenheit. Denn ſie war vor der Erfindung der Noten ſo ſchwer, daß man mit ihrer Erlernung meiſt zehn volle Jahre hinbrachte; daher jeder, der ſie in einiger Vollkommenheit erlernte, vor allen übrigen Gelehrten geſchätzt wurde. Eben darum wird von allen Gelehrten angeführt, und zuweilen durch einen Beynamen bemerklich gemacht, ob ſie ſich im Geſang oder auf einem Inſtrument ausgezeichnet haben."

Beim Unterricht in der Muſik hielt man ſich außer den Lehrbüchern des Quadriviums an die Anweiſungen, die Gregor der Große, Beda, Alcuin und die muſikaliſchen Schriftſteller eines jeden Landes, die beſonders im neunten und zehnten Jahrhundert zahlreich waren b), geſchrieben haben: doch bildete der Kloſterunterricht ſelten ohne römiſche Sangmeiſter vollkommene Sänger. Rom

b) Fabricius in bibl. lat. T. J. C. v. Berno giebt ein Verzeichniß der Schriftſteller, die über Muſik und Kirchengeſang geſchrieben haben.

Rom ward immer für den Sitz der beſten Sangmeiſter und der römiſche Geſang für den vollkommenſten angeſehen. Man reißte daher häufig nach Rom, um ſich dort in der Singkunſt, wie auf der hohen Schule der Muſikkenner, auszubilden; Biſchöfe und Aebte ließen oft mit großen Koſten Römiſche Sangmeiſter kommen, um den verfallenen Kirchengeſang in ihren Abteyen und Klöſtern wieder herzuſtellen, und die Singſchulen wurden immer die berühmteſten, welchen ein Römiſcher Mönch als Sangmeiſter vorſtand *).

Erſt durch Guido von Arezzo, einen Benediktiner im Kloſter zu Pomposa im Ferrariſchen, ward die Singkunſt etwas leichter **). Bis auf ihn

*) Belege hiezu liefert jedes Jahrhundert des Mittelalters. Benedikt, Biſchof von York und Stifter des Kloſters Weremouth, ließ Sänger aus Rom kommen, wodurch ſein Kloſter die allgemeine Singſchule von Nordengland wurde. Der Streit über die Vorzüge des fränkiſchen und römiſchen Geſangs zur Zeit Karls des Großen, ward zum Vortheil des römiſchen entſchieden und der fränkiſche ſeit 786 durch römiſche Sangmeiſter verbeſſert. Notker Balbulus (ſt. 912) und Berno Abt von Reichenau (ſt. 1048) verbeſſerten den Geſang ihrer Gegend nach der römiſchen Sangweiſe.

**) Muratorii antiq. ital. T. III. p. 876. Jac. Adelungs Anleitung zur muſikal. Gelahrtheit S. 199 ff. (Dresden und Leipz. 1783. 8.) Sulzers Theorie der ſchönen Künſte, S. VV. Noten, Muſik und Solmiſation, C. G. Heinrichs deutſche Reichsgeſchichte Th. II. S. 519.

ihn brauchte man die Buchſtaben des Alphabets, die man über die Sylben ſetzte, zur Bezeichnung der Töne, wie man es von den Alten, den Griechen und Römern geerbt hatte. Die Buchſtaben zeigten aber nur die Höhe und Tiefe der Töne an, und ihre Dauer wurde blos durch die Länge und Kürze der Sylben, über welche ſie geſetzt waren, ſehr unvollkommen beſtimmt; nun erfand Guido im Jahre 1028 das Linienſyſtem und die Solmiſation mit ſechs Sylben. Auf verſchiedene Linien, die er über den Text zog, ſetzte er Punkte ſtatt der Buchſtaben; jeder Punkt zeigte den Ton an, und die Höhe der Linie, worauf der Punkt ſtand, beſtimmte die Höhe des Tones (aber ohne durch einen Unterſchied in den Punkten die Dauer oder Geltung der Noten anzugeben, welches erſt der Pariſer Chorherr Johann de Muris (oder Mürs) zur Vollendung dieſer Erfindung im vierzehnten Jahrhunderte hinzuthat). Statt der griechiſchen Benennung der Töne, nahm er lateiniſche an und verfertigte eine Tonleiter von 22 diatoniſchen Tönen. Die Tonleiter der Griechen, die in lauter Quarten oder Tetrachorden zergliedert war, verließ er, und ſetzte ſein ganzes Syſtem von 22 Tönen aus ſieben Heptachorden zuſammen. Zu den muſikaliſchen Sylben wählte er die Sylben ut re mi fa ſol la, nach welchen die Schüler

ſolfeggiren mußten a). Guidos neues muſikaliſches Syſtem verbreitete ſich wegen ſeiner Erleichterung des Unterrichts im Singen in kurzer Zeit durch das ganze weſtliche Europa; nach Teutſchland brachte er es ſelbſt und ſeine Schüler trugen es noch vor dem Ende des eilften Jahrhunderts nach Frankreich. Seitdem lernte ein Knabe in wenigen Monathen von der Muſik, was ſonſt der Mann kaum in zehn Jahren lernte; die Kirchenmuſik erhielt eine größere Zahl von guten Sängern, und da um dieſelbe Zeit der Gebrauch der Orgeln beim Geſang allgemeiner wurde, einen neuen Schwung; durch

a) Die Töne giengen von G bis e e. Die muſikaliſchen Sylben wählte Guido von den Anfangsſylben des von Paul Diakonus verfertigten Hymnus auf den h. Johannes.

Ut queant laxis resonare ſibris
Mira gestorum famuli tuorum
Solve pollutis labiis reatum
Sancte Johannes.

Sigebertus Gemblacensis de S. E. c. 144. et. in Chron. ad an. 1028. Guido Aretinus monachus post omnes pene musicos in ecclesia claruit, in hoc prioribus praeferendus, quod ignotos cantus etiam pueri et puellae facilius discant vel doceantur per ejus regulam, quam per vocem magistri, aut per usum alicujus instrumenti, dummodo sex litteris vel syllabis modulatim appositis voces, quas solas regulariter musica recipit: hisque vocibus per flexuras digitorum laevae manus distinctis, per integrum diapason se oculis et auribus ingerunt intentae et remissae elevationes vel depositiones earundem vocum.

durch die vermehrte Liebe zur Kirchenmuſik ward die Liturgie erweitert, für welche eine Menge neuer Officien und für die alten neue Theile zur Ehre Gottes und der Heiligen verfertigt wurden; endlich mit der Erweiterung der heiligen Officien, ſtieg die Mannichfaltigkeit des Kirchenritus und die äußere Pracht des Gottesdienſtes. Je mehr man im neunten und zehnten Jahrhundert über die Muſik geſchrieben hatte, deſto weniger ſchrieb man jetzt darüber; aber dafür übte man ſie deſto ſtärker." — ſo weit Eichhorn. — Der vielſtimmige Geſang entſtand daher, daß man auf gewiſſe Stellen der Lieder beſonders am Ende zwey Stimmen, die ſonſt im Uniſonus oder 8taven-weiſe giengen andere harmoniſche Verhältniſſe zuſammen hören ließ *), welches man *discantare* oder *biscantare* nannte, wie Johann de Muris ſagt; diſcantat, qui ſimul cum uno vel pluribus dulciter cantat, ut ex diſtinctis ſonis unus fiat, non unitate ſimplicitatis dulcis, concordisque mixtionis unione. Man nannte es auch *organizare in duplo vel triplo*, davon Guido im *Micrologo* Kap. 18 ſagt: „Diophonia vocum disjunctionem ſonat, quam nos *organum* vocamus, cum disjunctae abinvicem voces concorditer diſſonant et diſſonanter concordant. Wie ſehr nun der viel-

*) ſ. Sulzer, im Artikel: vielſtimmig.

vielſtimmige Geſang, der in der neuen Muſik ſo viele Reitze gewährt, in ſeinem Urſprunge die Spuren des trüben Zeitalters, in dem er aufkam, an ſich trägt, das beweißt die Erklärung, welche einer ſeiner Erfinder Huebald davon giebt:

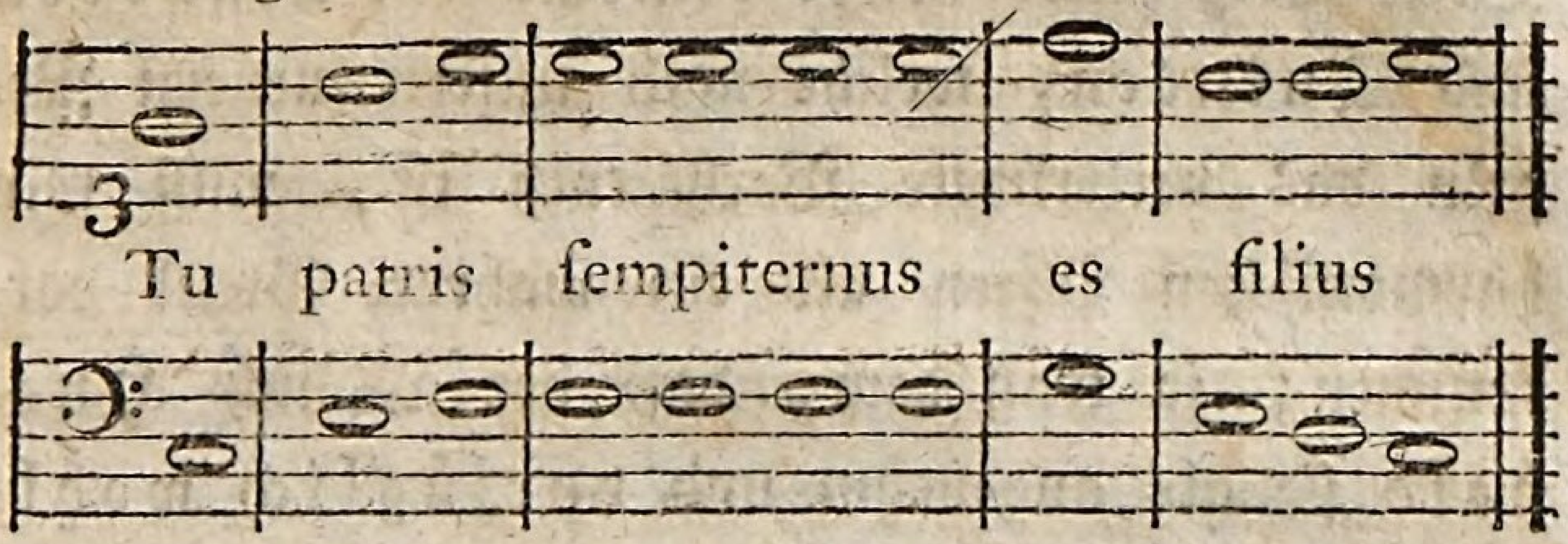
Nunc id (ſagt er im Enchiridio Cap. B. de proprietate ſymphoniarum) quo proprie ſymphoniae dicuntur et ſunt, id eſt: qualiter eaedem voces ſe in unum canendo habeant, proſequamur: haec namque eſt, quam diaphoniam cantilenam, vel aſſuete *organum* nuncupamus, dicta autem *diaphonia*, quod non uniformi canore conſtat, ſed concentu concorditer diſſono: quod licet omnium ſymphoniarum eſt commune, in *diateſſaron* (*quartae*) ac *diapente* hoc nomen obtinuit *).

Beyſpiele eines ſolchen ſymphonen Geſanges finden wir im Gerbert mehrere. Z. B.

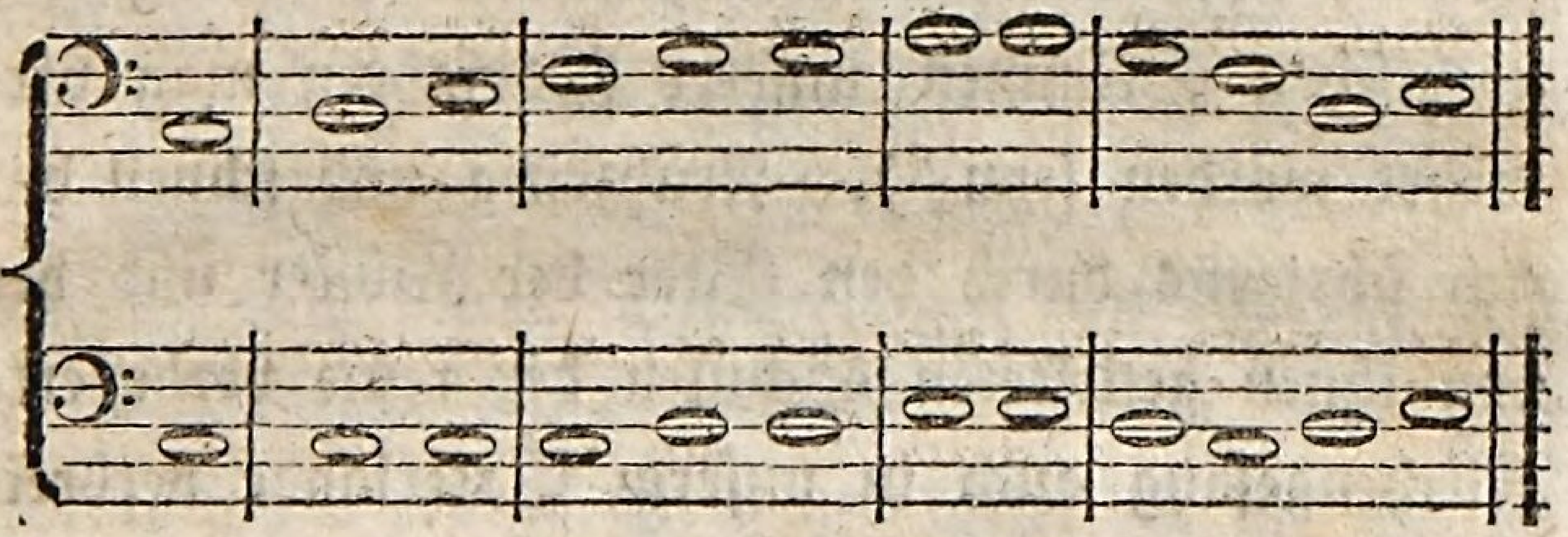
*) ſ. Gerbertus de cantu et muſica ſacra T. II. p. 108.

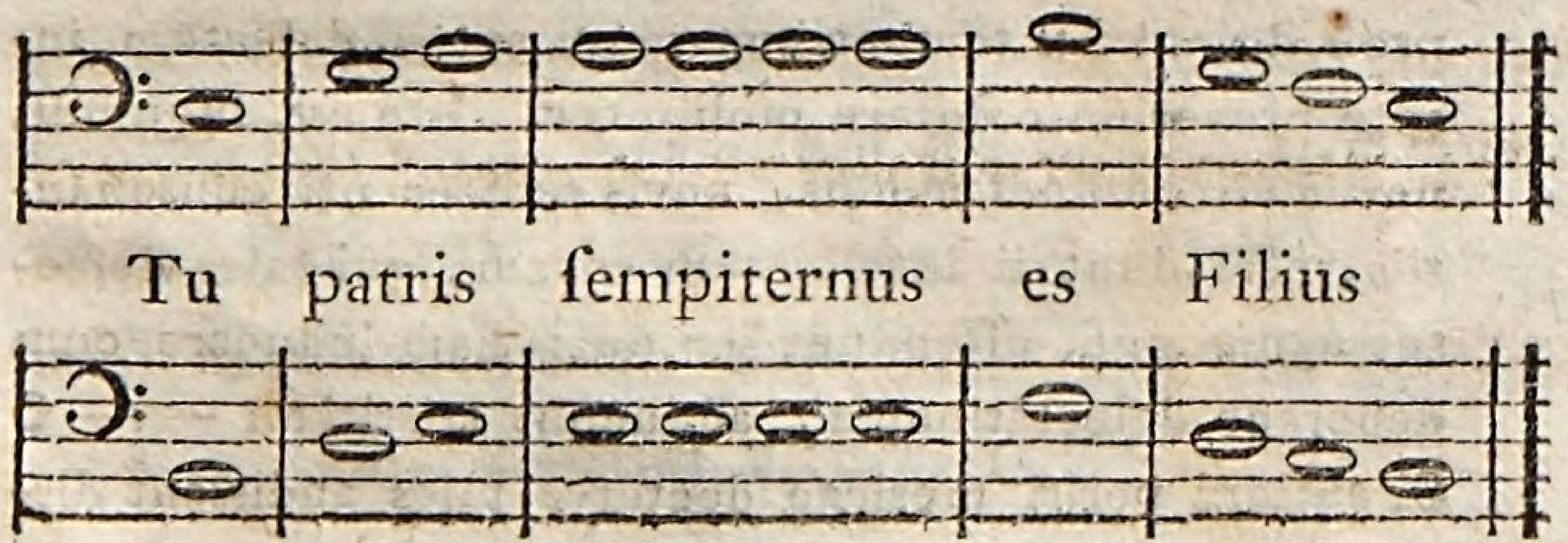
Organ:

Organ:



oder mit liegendem Baß, während der Diſ=
cant ſteigt, oder fällt:





Dieſe fortgehende Reihe vollkommener Quarten und Quinten, welche nach unſern neuern Regeln das verbotenſte Verhältniß iſt, muß rein harmoniſchen Ohren als ein wahrer Greul vorkommen; ja trotz dem, daß der Mönch Huebald ſie als angenehm und vorzüglich wohllautend rühmt, ſchienen ſie doch ſelbſt dem rauheren Gefühle des damaligen Zeitalters zu hart, welches noch durch den barbariſchen Vortrag der gothiſchen Stimmen unſerer Vorfahren mag vermehrt worden ſeyn *). Frühzeitig und ſchnell hat ſich übrigens durch den Eifer der Klöſter und der von ihnen geſtifteten Schulen der reine verbeſſerte Kirchengeſang auch in unſerm Vaterlande verbreitet. Die Kirchenmuſik, ſagt Eichhorn in der Geſch. der Cultur 2 Th. S. 434 wurde in Teutſchland mit großem Eifer getrieben, und von Zeit zu Zeit nach dem Römiſchen Geſange reformirt,

wo-

*) Johann von Muris klagt ſchon über den unerträglichen Mißlaut des ſogenannten dis oder biscants; heu proh dolor! his temporibus aliqui suum defectum inepto proverbio colorare moliuntur. Iste est, inquiunt, novus discantandi modus, novis scilicet uti consonantiis, offendunt ii intellectum eorum, qui tales defectus agnoscunt, offendunt sensum: nam inducere cum deberent delectationem, adducunt tristitiam — — O Si antiqui periti musicae doctores tales audissent discantare, quid dixissent, quid fecissent — — Jo. de Muris apud Gerbert. de cantu et mus. Sac. E. III. c. 1.

wobey einige im Mittelalter vorzüglich geſchätzte Schriften entſtanden ſind. Notker Balbulus zu St. Gallen (ſt. 912) verbeſſerte die Kirchenmuſik nach der Römiſchen Singart, und gab durch ſeine Erklärung der Buchſtaben, die man zur Bezeichnung der Töne im Geſang auf Linien ſetzte eine Anweiſung für ſich ſelbſt ſingen zu lernen. Berno Abt zu Reichenau (ſt. 1048) benutzte die Reiſe, welche er mit dem Kaiſer Heinrich nach Italien machte, die Eigenſchaften des Römiſchen Geſanges näher kennen zu lernen, und verbeſſerte darauf nach dieſen Bemerkungen den Geſang und die Gebräuche bey der Meſſe. Durch beide Reformationen wurde ein neuer Eifer in die Cultur der Kirchenmuſik gebracht, durch welche berühmte Meiſter entſtanden, wie Regino von Prüm (ſt. 915), Hermannus Contractus (ſt. 1054), Wilhelm Abt zu Hirſchau (ſt. 1091), Siegebert von Gemblours (ſt. 1012) u. a. geweſen ſeyn ſollen. Selbſt an den Erfindungen des berühmten Guido von Arezzo zur Erleichterung des Erlernens und zur Vervollkommnung der Muſik nahm Teutſchland frühen Antheil, indem der Erzbiſchof von Bremen, Hermann, den großen Tonkünſtler ſelbſt nach Bremen berief, und durch ihn den daſigen Kirchengeſang glücklich verbeſſerte."

In mehreren Römiſchen Bullen wird dieſer *Dis* oder *Biscant* ſogar als unſchicklich und die Kirche entweihend verboten. *Johannes XXII* per decretum prohibuit, fieri cantum in horis canonicis et in miſſis cum *discantu triplis*, et *motetis* vulgaribus —

ibidem pag. III.

und noch am Ende des 14ten Jahrhunderts wurde der vielſtimmige Geſang (wie Lebeuf, im *Traité hiſtorique* et *practique ſur le chant eccleſiaſtique*, und Gerbert beweiſen) von vielen für ein Verderbniß des alten ächten Geſanges gehalten. Auch die Muſikſchrift oder das Notenſyſtem mußte langſame und unvollkommene Verſuche durchwandern, bis ſie von der Altgriechiſchen Tablatur, deren man ſich ſelbſt in der lateiniſchen Kirche bis zum 7ten, 8ten Jahrh. und ſpäter bediente) zur Vervollkommnung des Linearſyſtems durch Guido von Arezzo an. 1024 und der Noten ſtatt der Buchſtaben durch Johann de Muris kam: wie man ſich in Lebeuf, in Gerbert de C. et Muſic. Sacra. T. II. p. 61. und in Kirchers muſurg. Lib. V. c. 1. p. 213 ſeq. überzeugen kann.

Bei dieſer Gelegenheit füge ich ein Fragment eines ſchönen alten Codicis des XIten Saeculi aus

der Angeliniſchen Bibliothek der P. P. Auguſtiner in Rom bei, von welchem ich durch den ſehr gefälligen Bibliothekar beſagter Büchersammlung eine Abſchrift erhielt. Ich habe es in der Gerbertiſchen Sammlung nicht gefunden. Die Notenzeichen treffen indeſſen mit jenen, welche dieſer gelehrte Sammler aus dem 7ten, 8ten, 9ten, 10ten und 11ten Jahrh. anführt, völlig überein, und ſind die altgriechiſchen.

Eben ſo jene des Fragments No. 2. welches mir Hr. Profeſſor Bellermann in Erfurt gütigſt mittheilte. Der Text ſcheint aus einem griechiſchen Gebetbuche zu ſeyn.

Wäre unſere Harmonie auf dieſer rohen Stufe geblieben, ſo könnte man mit Recht fragen, ob ſie die Muſik nicht mehr verdorben, als verbeſſert habe, und ſie mit Rouſſeau als eine bloße Erfindung der gothiſchen Barbarei anſehen: allein die damalige Harmonie mit jenen Reitzen verglichen, die ſie in ſpäteren Zeiten durch die Wiederherſteller des reinen Geſanges, durch Paleſtrina, Allegri, Bay, Durante und den Gott der Harmonie, Händel erhielt, erſcheint ſie in eben dem Verhältniß als jene erſten Bilder des Cimabue, Sciotto und Jacomo

da Fieſole gegen Gemählde von Raphael, Titian und Corregio gehalten! Wenn man die erſten Bilder des Mittelalters ohne Rückſicht auf die Fortſchritte der Farbenmahlerey betrachtet, iſt man eben ſo geneigt zu denken, daß die Kunſt dadurch mehr verlohren, als gewonnen habe. Man muß aber in den rohen Anfängen der bildenden Künſte, mehr das erſte Streben der Künſtler nach einem ihnen noch verborgenen blos geahndeten Zweck, als das Ideal ihres Kunſtwerks betrachten und zugleich die Hinderniſſe des Zeitalters erwägen, mit denen ſie zu kämpfen hatten, ſonſt beurtheilt man ſie aus einem falſchen Geſichtspunkte. In dieſer Rückſicht ſind die erſten Verſuche des vielſtimmigen Geſanges immer merkwürdig. Wenn wir nach dieſem Masſtabe die Umſtände ſeiner Entſtehung nebſt den damahls herrſchenden Ideen erwägen, ſo erklärt ſich leicht der natürliche Urſprung ſeiner erſten Form, und leitet zu folgenden Reſultaten:

1) gründete ſich die ganze Muſik des Mittelalters auf die alte griechiſche Theorie, worinnen man von keinen anderen Conſonanzen als von Oktaven, Quarten und Quinten wuſte;

2) war

2) war das Quart- und Quinten-Verhältniß durch die harmoniſche und arithmetiſche Theilung der Oktave oder des Diapaſons gleichſam heilig und ehrwürdig geworden:
3) hatten ſie die alte Fortſchreitung durch Tetrachorden oder Quart-Stufen noch nicht abgelegt, und mit der Oktaven-Scale vertauſcht,
4) kannten ſie noch keine Terzen noch Sexten mithin war ihnen Quint' und Quarte das reinſte Verhältniß — was war alſo natürlicher, als man fand, daß dieſe Verhältniſſe ſtatt nebeneinander, und ſucceſſiv, auch zuſammen vereint, oder harmoniſch konnten gebraucht werden; anfänglich ſetzte man ſie ſogar unvermiſcht, da der Gebrauch der Diſſonanz noch nicht beſtimmt und eingeführt war. Die Tonkünſtler verfuhren bei dieſen erſten Verſuchen nicht anders, als die älteſten Mahler, welche, ehe der Gebrauch des Helldunkels, der Mittel-Tinten und der gebrochenen Farben war eingeführt worden, ſich nur der einfachen Local-Farben bedienten, und dieſe roh nebeneinander ſetzten — ohngefähr ſo, wie wir es in den Gemählden der Chineſen und anderer alten Völker, welche auf dieſer erſten Kunſt-Stufe ſtehen geblieben ſind, noch ſehen. Ueberhaupt gehen die bildenden Künſte, welche

aus

aus einer Quelle entſpringen, mithin gleichen Geſetzen unterworfen ſind, in Rückſicht ihrer Ausbildung und Veredelung denſelben Gang, und dieſer richtet ſich nach der fortſchreitenden Cultur der Nation, bei der ſie blühen. So nahm die durch die Griechen nach Europa geflüchtete Muſik, bald den trüben melancholiſchen Geiſt des Mittelalters an; von den Freudenfeſten und Volksſchauſpielen in die dunkeln Gewölbe der gothiſchen Kirchen verbannt, wandten ſie die zerſtreuten Reſte der griechiſchen Muſik zum Chorgeſang *) an, ſo entſtand

bei

*) Obſchon der Einfluß der Altgriechiſchen Muſik auf die chriſtlichen Tempel und den Chorgeſang ſich auf unleugbare Thatſachen gründet; ſo bin ich gleichwohl mit dem vortrefl. Verfaſſer der Caecilie in den zerſtreuten Blättern 5te Sammlung S. 301 u. ſ. f. einverſtanden, daß der eigentliche Urſprung des chriſtlichen Hymnus oder Choralgeſangs (Cantus firmus, wie er ſpäterhin genannt ward,) im Ebräiſchen Pſalmbuch und dem Geiſt des jüdiſchen Lobgeſangs zu ſuchen ſey; daß die Antiphonie oder der abwechſelnde Geſang zwiſchen Prieſter und Volk — aus der Einrichtung der Pſalmen-Modulationen entſtand; daß folglich der einfache Choral mit Strophen und abwechſelnden Reſponſorien, d. h. Fragen und Antworten; — Bitten und Dankſagungen der verſammelten Gemeinde, die einzige wahre Kirchenmuſik ſey, welche durch lärmende Inſtrumental-Begleitung (beſonders jene itzt übliche, die ihren Character meiſtens vom üppigen Theaterſtyle erborgt) oder

durch

bei einer ohnehin nicht ſangbaren Nation das traurig = ſchleppende Pſalmodiren, eine Muſik, die an Steifheit und Geſchmackloſigkeit den gothiſchen Gebäuden und Gemählden des Zeitalters glich.

Gegen Ende des 5ten Jahrhunderts entartete ſie vollends ſo ſehr, daß der h. Gregor und Ambroſius ſich zu einer Reform des Kirchengeſangs genöthigt ſahen. Vorzüglich iſt erſterer als der Vater der verbeſſerten Kirchenmuſik anzuſehen; Er ſtiftete Schulen zur Bildung der Sänger, verbannte den ſchleppenden falſchen Vortrag, erfand neue Melodien, verwarf die unbrauchbaren, und behielt von den alten, nur die einfachſten und ſchönſten bei — noch tönen die meiſten dieſer Pſalmen, Hymnen und Antiphonen in unſern Kirchen, und werden ewige Muſter des wahren Choralſtyls bleiben. Was iſt erhabener, ſüßer, und andachtsvoller, als jene Ambroſiſche Hymnen.

„Deus Creator omnium; —
Veni Creator; —
— — O Lux, aeterna Trinitas; —
— — pange Lingua; —

„Con-

durch Beimiſchung fremdartiger Theile, Arien, Recitative u. ſ. f. ihre Anmuth und einfache Würde verliehrt.

„Conſors paterni Luminis; — — *)
— — Te Deum Laudamus; und ſo viele andere.
So roh und mangelhaft dieſe erſten Verſuche der erneuerten Kunſt auch ſeyn mögen, ſo gründen ſie ſich dennoch auf das reinſte Verhältniß, denn die unſern Ohren ſo widerwärtige Quarten- und Quintenfolgen des Huebalds beſtehen gleichwohl aus reinen harmoniſchen Dreyklängen deren Einklang in jedem Tone nachher entdeckt und als der einzig wahre Grundakkord feſt geſetzt wurde.

Die Beſtimmung des Zuſammentönens der Quarte oder Quinte mit dem Grundtone, welche Huebald erfand, war alſo an ſich ſelbſt keine harmoniſche Sünde; vielmehr gilt die reine Quarte noch heut zu Tage als eine vollkommene Conſonanz — noch mehr die Quinte, die nach der Octave das reinſte Verhältniß iſt. — Nur die Anwendung einer langen Folge ſolcher reinen Verhältniſſe war falſch, und man muſte bald ihren widrigen Eindruck auf das Gehör empfinden; welcher theils in der Einförmigkeit gegründet iſt, die eine unmittelbar anhaltende Folge reiner Conſonanzen bewirkt, — theils

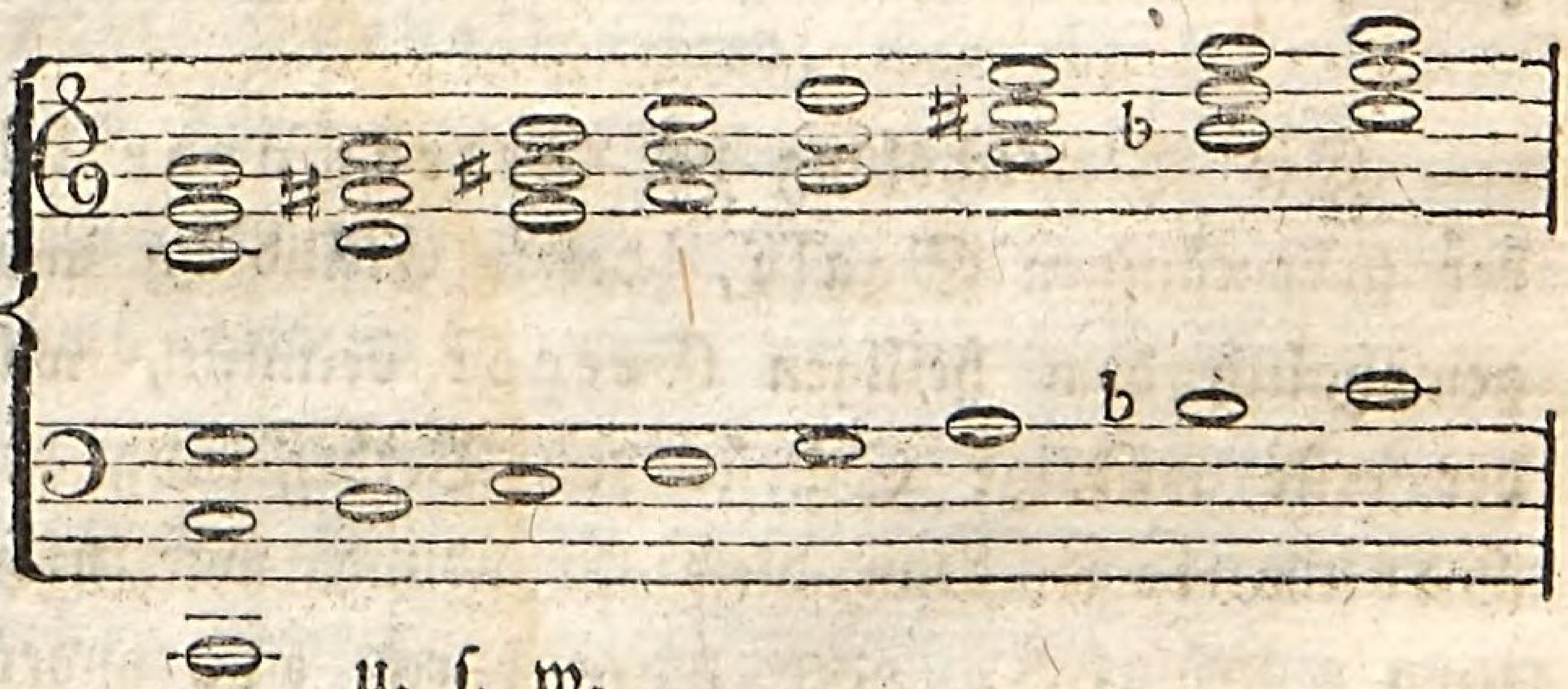
*) ſ. mehreres hievon in Gerbert: de Cantu Sacro. Tom. I. cap. I. S. 82. et ſeq.

theils darinn liegt, daß eine gerade Fortſchreitung neben einander liegender Octaven, Quinten und Quarten jedesmal die Tonart ändert, und das Gehör ohne Vorbereitung und Uebergänge von einem fremden Gebiete ins andere führt, welches natürlicher Weiſe hart und unangenehm ſeyn muß, indem es gegen das erſte Geſetz eines äſthetiſchen Ganzen ſündigt, welches, um zu gefallen, Ordnung und Symmetrie der Theile, ſo wie Mannichfachheit in der Einheit erfordert. Die Natur ſelbſt haßt zu raſche Uebergänge; ſie zeigt der Kunſt durch den Schmeltz ihrer Farben und die Weichheit ihrer Conture, den Pfad den ſie zu gehen hat.

Die Verwechslung der Tetrachorde mit der ſiebentönigen Scale, deren Erfindung man gewöhnlich dem heiligen Gregor beimißt, war der erſte wichtige Schritt zur Verbeſſerung der Harmonie: denn dieſe Erfindung war nicht etwa willkührlich, oder hätte durch eine andere erſetzt werden können, ſie war auf richtige Kenntniß der Tonverhältniſſe, auf beſtimmte Eintheilung des Monochords gegründet; und iſt gewiſſermaßen das beſte, was ſich denken läßt, indem es durch das Verhältniß der Conſonanzen unter ſich ſelbſten erzeugt wird.

Ihr

Ihr mußte bald der Gebrauch des Fundamental-Baſſes, welcher die Wurzel aller Akkorde enthält, und worauf ſich die ganze Harmonie gründet, folgen; denn das Gehör, einmal an das Zuſammenklingen mehrerer Töne von verſchiedenen Verhältniſſen gewöhnt, fühlte leicht, daß einem jeden Akkord eine Grundnote zugehöre, und daß dieſe, als der Urſprung der übrigen, zugleich die reinſte ſeyn müſſe. Noch war man aber zu ſchüchtern und unerfahren, um ſich andere als conſonirende Fortſchreitungen zu erlauben: daher die alten Harmoniſten ihre Scale als den Grundbaß eben ſo vieler Dreyklänge anſahen, als dieſelbe Töne hatten.



u. ſ. w.

Gewöhnlich ſchreibt man dem Ludwig Viadana, Kapellmeiſter des Dohms zu Fano, (im J. 1606) die Erfindung des ſogenannten Generalbaſſes zu, (d. h. eines Grundbaſſes, mit dem zugleich in der Oberſtimme die volle Harmonie

monie eines Tonſtückes, angeſchlagen wird). — Wäre auch Viadana gerade der erſte Erfinder nicht geweſen, ſo mag er doch zuerſt einige Regeln zu einer ſolchen Begleitung gegeben haben, davon man vor ihm nichts wußte.

Vieles zum Gebrauch des mehrſtimmigen Geſanges trug auch die Einführung der Orgel in den chriſtlichen Kirchen des Occidents bei; — in dieſem Wunderbau voll Stimmen alles Lebenden — die Herder mit Recht der Andacht Organon nennt *), ließ ſich zuerſt das entzückende Phänomen der Vieltönigkeit im Einklang (oder wie es die franzöſiſchen Harmoniſten nennen, Reſonnance du Corps ſonore) in ſeiner ganzen Stärke und majeſtätiſchen Fülle hören. Bald nach Erſcheinung der 1ſten Orgel, die König Pipin von Conſtantinopel aus erhielt, wurden unter ſeinen Nachfolgern, Orgeln in allen Kirchen des fränkiſchen Reichs, und auch in Teutſchland eingeführt (ſiehe *Fauchet: antiquités de L'égliſe, Livre 6. chap. I.*). Von allen Inſtrumenten hat die Orgel und nach ihr das Clavier, am meiſten zur Vervollkommnung der Harmonie beigetragen: denn hier entdeckten und entwickelten ſich alle ihre Reitze von

*) Siehe Herders Legenden S. 360 in den zerſtreuten Blättern 6ter Sammlung.

von der einfachſten Choralbegleitung, bis zum erhabenen Contrapunct und der verwickeltſten Fuge; obſchon die erſte Art der Orgel-Begleitungen unſern verfeinerten Ohren unerträglich ſeyn würde — man denke ſich nur eine langſam ſchleppende Folge vollkommner Dreyklänge, welches die einzige Begleitung war, die man ſich anfänglich erlaubte — gegen die mannichfaltigen, überraſchenden Schönheiten, die ſich durch den Geiſt und die Hände eines Sebaſtian Bachs, Kittels, Voglers, Adambergers dem entzückten Kenner-Ohre darbieten; — aber noch kannte man in den früheren Zeiten keine Stürzungen, Umwendungen, Verſetzungen der Akkorde; — deren Gebrauch und äſthetiſche Anwendung erſt durch die Stifter der verbeſſerten Harmonie im 16ten und 17ten Jahrh. feſtgeſetzt worden. Auch die Diſſonanz, ohne deren Gebrauch und zweckmäſige Anwendung die Muſik in eine fade Monotonie ausarten würde, konnte nur mit Mühe eingeführt werden. Vieles hat dieſelbe offenbar zur Vermehrung der harmoniſchen Mannigfaltigkeit beigetragen, — indeſſen iſt auch nach und nach viel Misbrauch daraus entſtanden, und wie es mit gewürzten Speiſen geht; man iſt durch ſie ſo ſehr an die zuſammengeſetzten Verhältniſſe der Harmonie gewöhnt worden, daß man das Einfache

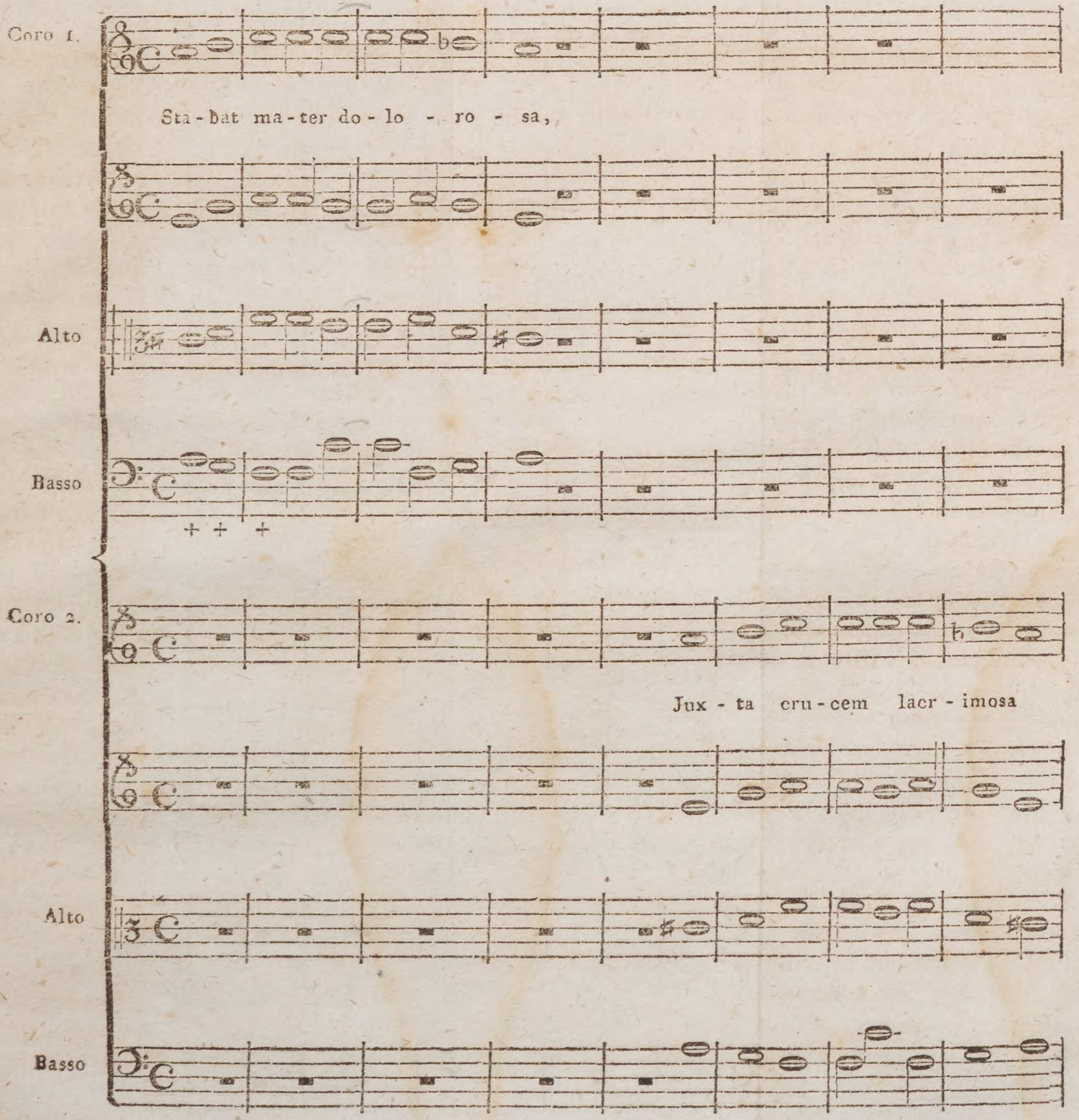
fache dem Künſtlichen und Neuen untergeordnet hat, ſo daß man gegenwärtig oft Diſſonanzen ſchafft und gebraucht, blos um ſich das Vergnügen geben zu können, ſie wieder aufzulöſen, ja faſt keinen Antheil mehr an Muſik nimmt, wenn ſie nicht mit vielen diſſonirenden ſcharfen Tönen gewürzt iſt: woraus nothwendig eine Vernachläßigung und Verachtung des einfachen erhabenen Styls folgt. Es geht aber der Tonkunſt nicht beſſer als der Mahlerei, die, wenn ihr goldenes Zeitalter des Einfachen und Wahren vorüber iſt — den Eckel und ſattgewördenen Geſchmack mit nichts anderm, als mit bunten Farben und kleinlichen Verzierungen befriedigen kann. Ob die jetzt herrſchende Luſt an bunten, überladenen und von Diſſonanzen ſtrotzenden Harmonien, einmal aufhören und mit der ändernden Zeit, die alles in ſtetem Kreislauf erhält, ſich wieder zum einfachen, großen conſonirend — Erhabenen wenden werde, ſteht zu erwarten.

Es iſt darum nicht geſagt, daß man die Harmonie auf ihre erſte rohe Einfalt zurückführen, und die reinen Quart- und Quintenfolgen des Mönchs Huebalds wieder einführen ſolle; allein jene, die von ſchülermäßiger Furcht, oder pedantiſchen Purism erfüllt, zittern, wenn

wenn ſie von zwei unmittelbar auf einander folgenden Dreiklängen hören, können in den unſterblichen Werken der großen Harmoniſten des XVten und XVIten Jahrh. beſonders des Paleſtrina leſen, mit welch glücklich überraſchendem Erfolge dieſelben oft — wo es wirkte und ſchicklich war, die kühnſten Akkorde gebrauchten. Vortrefl. ſagt hierüber Reichard im Muſik. Kunſt-Magazin, VItes Stück, Seite 55: „die Art von „vier- fünf- acht, auch ſechzehnſtimmiger „Singmuſik ohne alle Inſtrumentalbegleitung, die „in Italien von ihrer gewöhnlichen Anwendung „in der päbſtlichen Capelle, alla Capella genannt „wird, wurde lange nach Preneſtini oder Pa-„leſtrina, von ſeinem Namen alla Paleſtrina ge-„nannt *). Die Muſik dieſes großen Harmoniſten „überraſcht beſonders durch ihre kühne Fortſchrei-„tung von Akkorden. Wenn man ſich denkt, daß „dieſe Folge von Akkorden, von 50 und mehreren „ſchönen Stimmen vollkommen rein intonirt, „und mit Anſtand und Gewicht gehalten wurden, „ſo zweifelt man an keiner noch ſo wunderbaren „Wirkung der Tonkunſt mehr. Man verſuche es „nur mit vier, nur einigermaßen rein intonirenden „Stimmen, die im Stande ſind, die langen No-„ten mit Dauer auszuhalten, und man wird ſchon „dadurch auf eine weit innigere tiefere Weiſe ge-„rührt werden, als es je durch die angenehmſte „neumodiſche Muſik geſchieht. Itzt kömmt freilich „das befremdende einer ſolchen ungewöhnlichen „Folge von vollkommenen Dreiklängen, und beſon-„ders von mehreren auf einander folgenden Akkor-„den in der weichen Tonart, als von a moll, g moll „und d moll hinzu; allein es liegt in dem innern

We-

*) Das Stabat mater von Palestrina fängt alſo an:



„Weſen dieſer Akkordenfolge, wenn ſie übrigens „dem Ohr auch noch ſo geläufig würde, doch „wahre Erhabenheit“ u. ſ. w.

In einer andern Stelle ſagt er bei Gelegenheit des vortreflichen Heilig, von Carl Phil. Emanuel Bach: „Hier iſt die kühnſte reichhaltigſte Harmonie mit edlem, einfachen, ächtem „Kirchengeſange, und mit ſtarker würdiger Inſtru„mental-Begleitung verbunden: jene kühne Folge „von konſonirenden Akkorden, die uns im Pale„ſtrina ſo mächtig durchdringt, hat Bach hier „nur bei dem Uebergange von den Geſängen der „Engel, zu den Geſängen der Völker angewandt, „vielleicht um dadurch die weite Entfernung jener „von dieſer zu mahlen. So ſchließt das Chor der „Engel erſt in Cis dur, und das Chor der Völ„ker beginnt in *d* dur und ſchließt darinnen, wor„auf das Chor der Engel in *h* dur anhebt, und „in fis dur ſchließt. Die Völker beginnen wieder „in g dur u. ſ. w. Die Melodie iſt äußerſt ein„fach, ſie ſchreitet faſt durchaus in großen und „kleinen Sekunden hin, nur einmal ſteigt das Chor „der Engel in ſeinem Geſange um eine Quarte, „und fällt um eine Terze u. ſ. w. Die Beglei„tung iſt mit großem Urtheil bearbeitet.“ So wirkt der Genialiſche Künſtler; Er durchbricht den gewöhnlichen Dunſtkreis und wandelt ſeine eigene Bahn, auf welcher ihm der gewöhnliche mechaniſche Künſtler kaum nachzuſehen wagt; jener hat Recht, ſich ſtreng an die Regel zu halten, indem er eines ſichern erfahrnen Führers bedarf, und zu viel wagen würde, ſich dem Fluge ſeiner eigenen Kraft zu überlaſſen. Gleichwohl dürfen dieſe einfach-kühnen Uebergänge wie die

großen

großen Effekte und Contraſte in der Mahlerei nur ſelten ſtatt finden; der Tonkünſtler der um dem Misbrauche der Diſſonanzen zu entgehen, blos harmoniſche Fortſchreitungen und Dreiklänge gebrauchen wollte, würde in den entgegengeſetzten ſchlimmern Fehler fallen*): die fade Einförmigkeit einer ſolchen ſchleppenden Muſik-Gattung müßte dem Gehör bald unerträglich werden; daher ſind Diſſonanzen, chromatiſche und enharmoniſche Fortſchreitungen, Miſchungen und Verwechslungen nöthig, um den Werth der conſonirenden Verhältniſſe zu erhöhen. Mannigfaltigkeit in der Einheit; Ordnung und Symmetrie der Theile; ſtete Abwechslung und Contraſte, Kraft mit Anmuth vereinigt — ſind die ewigen Geſetze des äſthetiſch Schönen! Willſt du wirken und rühren, junger Tonkünſtler, ſo folge dieſem Pfade; erwärme dich an dem allbelebenden Feuer, das auch in unſern Tagen einen Bach, einen Haydn, einen Mozart begeiſterte! überlaſſe dich deinem Genius — aber vor allen bleibe den Geſetzen der Natur und des Schönen getreu.

*) in vitium ducit culpae fuga, si caret arte. Horat.

Erfurt,
gedruckt bei Johann Daniel Weimar.

Verzeichniß der Druckfehler.

Einleitung. S. IV. Lin. 2. (v. o.) ſt. 6. u. deren Verdoppelung l. 6. 7. u. deren Verdoppelung

S. VII. Lin. 3. (v. o.) ſt. dem l. den.

— VIII. in d. Mitte ſt. Natur Scala l. Natur-Scala.

— X. Lin. 10. ſt. Der Uebergang vom Blau zum reinen Roth-Violet l. Violet, der Uebergang vom Blau zum reinen Roth u. ſ. w.

— X. Lin. 10. (v. u.) ſt. Chomatiſche l. Chromatiſche.

Abhandlung. S. 2. Lin. 12. la voix chant ante l. la voix chantante

S. 4. unmittelbar nach den vorkommenden Noten ſchiebe man ein: den wahren Grundbaß (Basso fundamentale) der in großen Verhältniſſen beſteht und

— 5. Lin. 3. (v. u.) l. alio quopiam modo

— 6. in d. M. ſt. Minnine l. Minnim.

— 7. Lin. 10. (v. u.) ſt. celebratus l. celebratas

ibid. Lin. 5. (v. o.) ſt. Nared l. Narcol

S. 8. Lin. 7. (v. o.) ſt. Panis l. Pans.

— 11. Lin. 1. ſt. die 5tave 8te l. die 8tave 5te

— — — 6. (v. o.) ſt. dieſelbe l. dieſelben

S. 13. Lin. 6. (v. u.) ſt. königlichin l. königlichen.

— 16. — 2. (v. u.) ſt. poſitives l. poſitives.

— 17. — 9. (v. o.) ſt. elſten l. erſten

— 17. — 2. (v. u.) ſt. verſchieden l. verſchiedenen

— 19. — 12. (v. u.) ſt. Ariſtopens l. Ariſtoxens.

— 20. — 8. (v. o.) nach Gehör muß ein Comma

— 28. — 4. (v. u.) ſt. artiſicium l. artificium.

— 28. — 2. (v. u.) nach puta ſetz; hujusmodi

— 32. (in d. Mitte) ſt. Gnido l. Guido

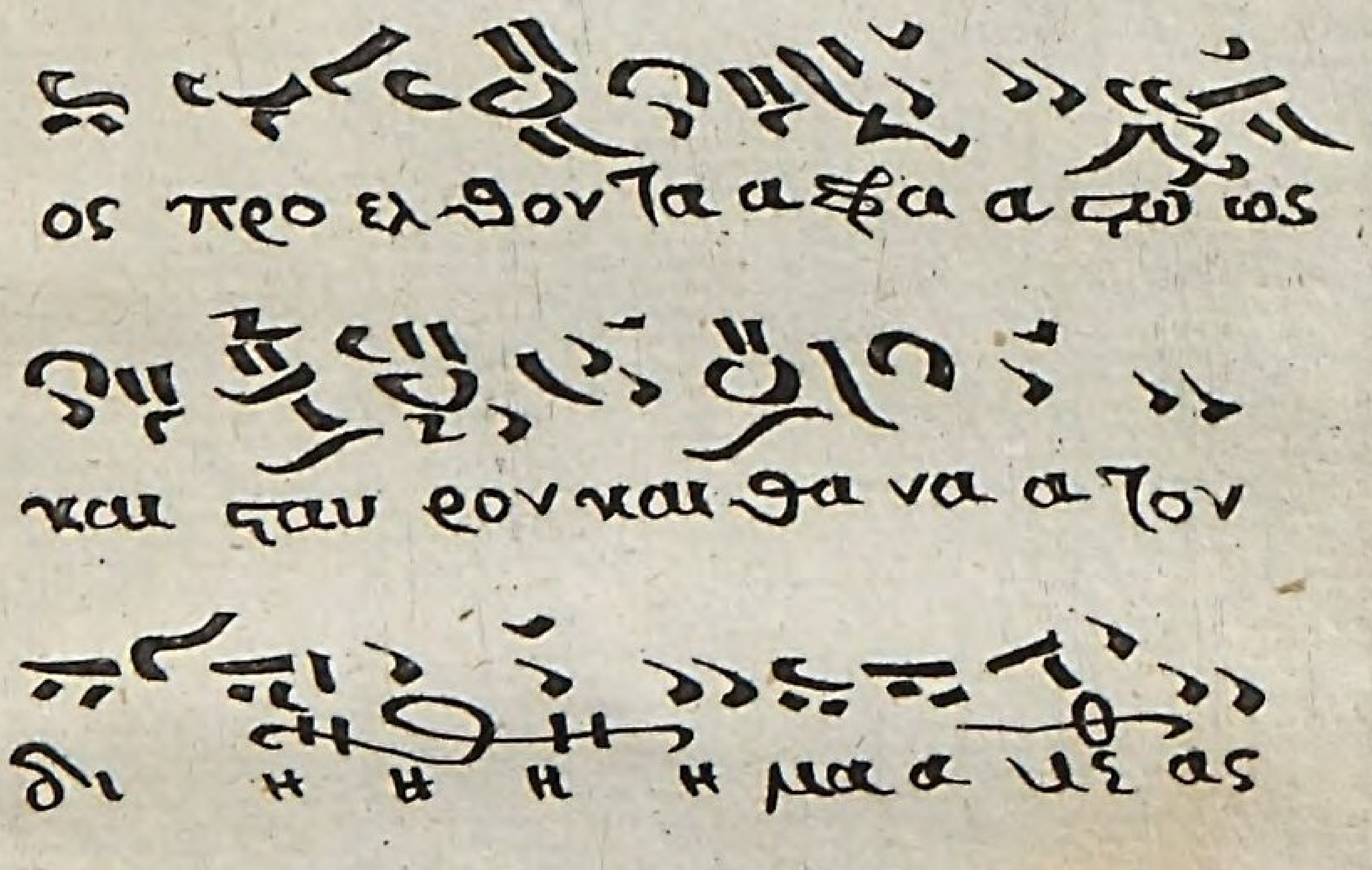
— 33. Lin. 4. (v. u.) ſt. Diophonia l. Diaphonia,

RORATE CELI DESUPER ET NUBES PLUANT IUSTUM aperiatur ter ra & germinet sal uato rem.

~~euouae~~. Ps. Celi enarrant gloriam dei & opera manuum eius annunciat fir mamentum. V. Celi letentur & arua uberrima sitie & omnis lingua fortiter clamet et di cat. Rorate.

R. Tollite por tas prin ci pes ues tras & eleuamini por te æ terna les & introibit rex glorie.

Taf. II



Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Dalberg, Johann Friedrich Hugo <<von>>,

Untersuchungen über den Ursprung der Harmonie und ihre allmählige Ausbildung Mit Kupfern

Erfurt 1800

Coburg, Landesbibliothek -- B III 4
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11916583-6